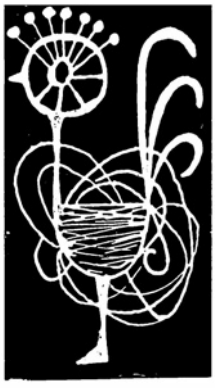
revue roumaine

1970 1



Publication littéraire trimestrielle paraissant en français, russe, anglais et allemand

Rédaction et administration:
5, Strada ION GHICA
BUCAREST
Téléphone: 15.35.88

Imprimé à l'Entreprise polygraphique « ARTA GRAFICĂ »
133 — 135, Calea Şerban Vodă
Bucarest

Notre couverture: Dessin de MICHAELA ISTRATE

SOMMAIRE

Centenaire de V. I. LÉNINE

VIRGIL TEODORESCU	Le Léninisme et la structure de l'image poétique	5
TUDOR ARGHEZI	Tablette	8
GEO BOGZA	Lénine	8
RADU BOUREANU	Lis-moi du Jack London	10
CEZAR BALTAG	Evocation	13

✦ La Voix des poètes

Introduction de LAURENȚIU ULICI

DRAGOȘ VRÂNCEANU	Le Pays des épis et des étincelles ★ Clairières sur les monts	16
BEN CORLACIU	Le Captif du soleil ★ Chantez pour lui	18

MIRCEA IVĂNESCU — La Poésie est-elle autre chose? 20
INGMAR BRANTSCH — Bucarest 21

Prose

ZAHARIA STANCU — Comme je t'aimais ! 22
NICOLAE VELEA — L'Interruption 62
PETRU POPESCU — Homme en proie au somme 70

Pages d'histoire littéraire

MAGDALENA POPESCU — Anton Holban 78
ANTON HOLBAN — Ioana 81
GEORGE HANGANU — Marcel Proust et Anton Holban 85

Commentaires

S. DAMIAN — Vitalité du roman 87
SILVIAN IOSIFESCU — La Théorie de la littérature en Roumanie 90

La Vie des livres

Chroniques

DAN LAURENŢIU — Conquête de l'équilibre 96
LIVIU LEONTE — Frénésie de la vérité 98
N. TERTULIAN — « Destin tragique » 100
EUGEN LUCA — Une nouvelle histoire de la littérature roumaine 101
VALERIU RÂPEANU — La Physionomie littéraire d'une décennie 103
EDGAR PAPU — Interprétations roumaines : Dostoïevski. Kafka 106
Courrier 108

✦ **Arts**

MIHNEA GHEORGHIU	Le Théâtre et le monde d'aujourd'hui	116
D. I. SUCHIANU	Deux « Contes » cinématographiques	119
PETRU COMARNESCU	« La Nouvelle narration »	122
SEVER TIPEI	Premières auditions	127

✦ **Nouvelles des l'édition**

✦ **Nos collaborateurs**

XXIVe ANNÉE No 1 1970

C E N T E N A I R E D E

V. I. LÉNINE

Le Léninisme et la structure de l'image poétique

Le 22 avril marquera le centième anniversaire de la naissance de Vladimir Ilitch Lénine. Son œuvre et son activité tout entière sont une vivante illustration de l'esprit créateur de la doctrine révolutionnaire du prolétariat, une brillante et magistrale démonstration du fait que la théorie marxiste n'est pas, et d'ailleurs ne saurait être un guide pratique, une collection de thèses immuables, mais une méthode révolutionnaire de recherche pour tous les phénomènes de la vie. Adversaire de la pensée rigide, il fut un adversaire implacable du conformisme et de tous ceux qui tendent à transformer le cerveau humain en une « matière grise amorphe ».

Selon la conception léniniste la connaissance humaine ne suit pas une ligne droite, mais une courbe, se rapprochant à l'infini d'une série de cercles, pour former une spirale prête à tout moment à reprendre sa course. Cela signifie que toute création d'œuvre d'art doit nécessairement tenir compte du rôle actif de la connaissance, qu'exprimer la réalité ce n'est pas tendre en dernière instance à la fabrication d'un miroir qui la réfléchit dans la froideur glacée de son cristal.

L'élaboration d'une œuvre d'art (je me réfère surtout à la poésie) ne saurait ignorer les continuelles surprises que produit tout au long du processus de sublimation le mouvement, qui est, dirais-je, implanté dans les choses et dans le plasme organique, dans les corps et dans leurs ombres, comme nous ne saurions ignorer les déplacements tortueux et les traumatismes provoqués par l'implacable affrontement des contraires, qui nous oblige à être là et en même temps ailleurs, à être en même temps ligne droite et courbe, poussés par les lois de ce que l'on appelle la dialectique des contradictions, que connaissaient déjà les anciens Grecs.

En tant que donnée particulière ou désir fortuit, le repos peut être valable. Cependant, un tel état ne saurait exister objectivement, en un monde en permanente interdétermination, et ceci est d'autant plus évident aujourd'hui où le rythme de l'histoire est sujet à une accélération inouïe et où la lutte des contraires acquiert un aspect vertigineux et beaucoup plus acerbe.

Ceux qui se contentent de cultiver une compréhension simpliste du phénomène de la création et des relations de cause à effet ont l'habitude de mettre le signe de l'égalité entre contradiction et absurde, car ils sont convaincus qu'il n'est plus besoin de démontrer, que dire d'une ligne droite et d'une courbe qu'elles sont identiques c'est énoncer une absurdité évidente.

Un pareil point de vue exclut du processus de création le rôle actif de la connaissance, ce qui mène, dans le meilleur des cas, à un certain technicisme, à une virtuosité omnipotente qui se suffit à elle-même, et implicitement à tracer des lignes de démarcation rigides dans la classification des phénomènes de la création, c'est-à-dire à la conception, condamnée aussi bien par Lénine que par les fondateurs du matérialisme dialectique, de la conservation et non de la transformation de la matière. Ce serait ne pas tenir compte de l'un des principes fondamentaux du marxisme, de ce que Marx nommait «la partie active de la connaissance », et éliminer précisément ce qui constitue l'originalité incontestable du marxisme, son exigence à faire de chaque homme un créateur.

Conformément à la conception léniniste de la connaissance, le caractère dialectique des processus naturels trouve un correspondant dans le processus de création, processus dans lequel nous devons donc admettre la présence non seulement d'une succession, mais aussi d'une simultanéité. (« Le caractère rectiligne et unilatéral, la raideur et l'ossification... voilà les racines gnoséologiques de l'idéalisme » — écrivait Lénine.) Si l'on tient compte de ce double flux, on remarque assez souvent une confusion entre la pensée artistique et l'image proprement dite, la pensée artistique n'étant pas une image, une forme, mais le summum, donc, la phase la plus évoluée, du mouvement. C'est une chose que l'on peut affirmer à mon avis, car, dans le domaine de la pensée, mouvement et objet, image et désir fusionnent, se confondent en une nouvelle et dernière synthèse, où les sensations deviennent inexistantes. Autrement dit, l'image devient la forme sensible de l'idée. A partir de là, il ne serait peut-être pas inutile, étant donné que Lénine conférait à la conscience artistique un rôle en quelque sorte autonome, dans le cadre des relations entre la base et la superstructure, il ne serait peut-être pas inutile, donc, de nous souvenir de ce que Marx nommait « le rôle particulier de l'objectivation ».

C'est-à-dire, tout d'abord, la nécessité imposée à tout artiste véritable, d'éliminer le cliché, qui se multiplie automatiquement en l'absence d'un contact direct avec l'objet, avec les faits, de réduire à zéro la manie facile de reproduire servilement et, tout au contraire, d'explorer, d'interpréter, de constituer et de recomposer le réel dans sa complexité infinie, en lui infusant une nouvelle valeur émotionnelle, en transformant la poésie du réel en un instrument de la connaissance. Quel autre sens pourrait-on d'ailleurs attribuer aux lignes d'Engels dans son ouvrage consacré à *Ludwig Feuerbach et la fin de la philosophie classique allemande*, où il affirme qu'une nouvelle forme du matérialisme doit être inventée après chaque découverte scientifique de grande envergure, que chaque époque doit produire de nouvelles formes artistiques pour donner une expression authentique à la réalité?

Il conviendrait encore d'ajouter que la forme est une réaction de la matière et que l'image est la surface nommée symbole, d'une réaction individuelle. Etant sans cesse symbole et idée, l'image, en tant qu'idée, n'est pourtant jamais un symbole, car « idée » ne signifie pas image pure. Il serait souhaitable, en ce sens, d'éviter aussi la confusion, qui a fréquemment lieu entre symbole et métaphore, si nous acceptons que la métaphore n'est autre chose que l'utilisation réfléchie d'un mot, d'un fragment de phrase, d'une phrase ou d'une figure de style, dans un contexte qui leur est impropre. Lorsque nous affirmons, par exemple, que telle femme ressemble à un point d'exclamation, ou que quelqu'un voit rouge, les deux termes de comparaison sont utilisés dans un sens totalement différent ou diamétralement opposé au sens habituel. Comme toute expression réfléchie, la métaphore, en tant que telle, est une idée, tandis que la signification du symbole peut varier. Cependant, cet aspect variable de la signification du symbole ne constitue pas son seul aspect symbolique étant donné que dans ce cas, les images n'auraient plus qu'une

valeur strictement individuelle, ce qui rendrait impossible l'établissement de rapports entre les hommes, dans le monde des phénomènes. Par contre, c'est justement grâce à l'aspect constant du symbole qu'est possible la communication affective entre les hommes. L'élément constant est une fonction psychique permanente, tandis que l'élément variable constitue le rapport, sans cesse renouvelé, des individus avec le milieu environnant.

Pour en venir à présent au langage poétique, je dirais tout d'abord que toute parole écrite est une image. Cependant, pour l'écriture phonétique, l'image est toujours double, le mot étant aussi bien le signe du son que celui de l'image. C'est donc tantôt l'image de l'objet, tantôt seulement celle de son signe sonore, que nous découvrons par l'utilisation poétique de la parole écrite. Je dis « celle de son signe sonore » parce que, grâce à une stratification auditive, les mots les plus aphones possèdent de grandes qualités vocales. De quelque façon qu'elle soit comprise, la poésie ne saurait échapper à ce tribut exigé par la résonance infusée aux mots, même si, venant de très loin, celle-ci devient un sourd murmure ou une plainte diffuse. Passant par-dessus ce tribut que le mot est obligé, bon gré, mal gré, d'accorder au dépôt auditif, nous constatons que le problème du langage ne peut être compris ni du point de vue esthétique, ni du point de vue structural, tant que nous ne saisissons pas le mouvement dialectique, sans cesse présent, c'est-à-dire l'antithèse: plaisir-réalité, symbole-utilité, poésie-prose. L'emploi utilitaire des mots et des assemblages de mots représente l'élément prose du langage, tandis que l'emploi symbolique de la langue représente l'élément poésie.

On peut donc affirmer que la poésie qui ignore « la prose » est une fausse poésie, car jamais le plaisir ne saurait ignorer la réalité. Il ne peut que la transformer, la souligner. Nos désirs sont continuellement obligés de prendre en considération la réalité concrète qui n'est autre, là, que « la prose », telle qu'elle a cours dans le monde où vit le poète. C'est cette prose qui fournit la matière première à la sublimation poétique du langage. Et vice-versa: celui qui utilise le langage, non pas à des fins poétiques, mais comme un moyen pour arriver à d'autres résultats, doit, s'il veut que sa prose conserve son efficacité, tenir compte de la poésie, telle qu'elle a été créée dans son milieu, car la réalité est la synthèse de deux vérités antérieures, celles de la réalité et du plaisir, de la nécessité et de l'agrément.

Compte tenu de ce qui a été dit plus haut, et du fait que par-delà la décision de l'artiste, la langue reçoit l'investiture de la « masse parlante », et qu'elle possède une vie collective, il est facile de remarquer que la manière de traiter le langage dans les écrits poétiques marque des différences importantes à l'intérieur même de la classification générale d'un courant ou d'un mouvement artistique.

Lénine notait au sujet de la théorie du réfléchissement que l'objet réfléchi existe indépendamment de celui en lequel l'image prend corps et que le matérialisme dialectique fondait consciemment sa théorie de la connaissance sur la conviction « naïve » de l'humanité. Lénine parlait de l'importance de la fantaisie dans l'œuvre de création, de sa possibilité de se détacher de la vie, voire plus, de la possibilité de transformer une notion abstraite, une idée, en fantaisie. Estimant que la fantaisie est absolument indispensable au poète (tout comme au mathématicien, d'ailleurs), il indique que le rêve est une activité humaine nécessaire («Nous devons rêver») et ne peut s'empêcher, en faisant allusion à Pissarev, de constater que ceux qui se targuent d'être « lucides », proches de la réalité concrète », sont ceux qui rêvent le moins.

VIRGIL TEODORESCU

TUDOR ARGHEZI

Tablette

En l'espace d'une vie et tout au long de quatre-vingts ans, tu fus le contemporain, sans autre mérite que celui de la coexistence, d'une foule de gens, chefs d'Etat et d'armées, hommes de science et d'art, empereurs, rois, personnages décoratifs, engloutis l'un après l'autre par le temps et l'oubli. Qu'est-il resté de la plupart d'entre eux? Des cocons de chrysalide, comme des chenilles ; disparus de la mémoire, comme des numéros de téléphone.

Tu es là, le crayon à l'affût, dans la bibliothèque et aux carrefours de l'histoire, depuis quelques dizaines d'années, aux fins de choisir, tel un baume pour tes amertumes, dans la cohue des prophètes, ainsi qu'à l'entrée d'une salle de cinéma ou de théâtre, un homme, un homme à toi, à nul autre pareil si l'on peut dire, parmi la multitude de ces gens émoussés au foirail des produits philosophiques, comme des monnaies usées ; tu avais besoin d'un support moral.

Combien n'ont pas défilé devant toi : des centaines d'habits vides et empaillés, des costumes de bal, des masques avec des trous à la place des yeux, des redingotes, des uniformes, sans corps, allant tout seuls, tirés par une ficelle, et comme décrochés des patères de quelque magasin de frusques à louer.

Je ne saurais préciser la seconde à laquelle je jetai mon dévolu, sous l'effet d'une violente sympathie, sur Lénine. Lorsque je le vis en Suisse, il y a de cela cinquante-cinq ans? Les jeunes Russes, avec lesquels je déjeunais aux anciennes « cuisines populaires » de Genève, le connaissaient et lui vouaient un timide respect.

Il y a bien des années, tout pareillement, en une autre seconde — les secondes de l'éternité battant très rarement — j'avais aperçu Eminescu à Bucarest et je les avais associés dans une affinité de substance.

A une époque où se fabriquaient des célébrités courantes, faites de lambeaux, de restes et de loques surgissait, grandissant à l'horizon, la personnalité tout à fait exceptionnelle et neuve de Lénine.

Il venait de loin, d'au-delà du monde, d'au-delà des frontières des idées, des conceptions et des démagogies usuelles. Il est le seul homme qui, en l'espace d'un seule vie, d'une seule brève vie, se soit réalisé immensément et pleinement, autant qu'en des dizaines de vies consécutives, son intelligence incomparablement géniale brisant jusqu'au temps même.

Qui donc disait que Lénine est mort?

Il est vivant et présent, en plein épanouissement, au milieu des peuples, sans cesse et toujours réalisé, unique face aux millénaires humains, faussement vécus.

En français par AUREL GEORGE BOEŞTEANU

GEO BOGZA

Lénine

Si quelqu'un, venant d'une autre planète, nous demandait : Qui est Lénine? — et si nous voulions tout lui faire comprendre d'un seul coup, je crois que nous pourrions lui répondre : Lénine, c'est un homme aimé par des millions d'êtres humains.

C'est une vérité, c'est une réalité humaine, une réalité de notre planète. Des millions d'hommes aiment Lénine, chacun d'un amour ardent, profond et entier, comme s'il était seul à le connaître et à l'aimer. Des millions d'êtres humains l'aiment de l'amour le plus profond qu'ils soient capables d'éprouver, comme si, à l'instant de sa mort, Lénine les avait tous fait venir en particulier, pour leur léguer à chacun le trésor de son cœur ardent et immense. Ils aiment Lénine avec le cœur de Lénine, lui rendant ainsi, tous ensemble, l'amour qu'il leur a donné.

C'est une vérité, une réalité humaine, une réalité de notre planète. Un homme a surgi parmi les hommes, assez grand et assez généreux pour les aimer tous et combattre sa vie durant, de toute la force de son génie, pour leur bien. Aujourd'hui, des millions d'hommes découvrent que la part la meilleure et la plus profonde de leur être, c'est l'amour qu'ils portent à Lénine.

En Lénine, en son visage et en ses actions, les hommes verront toujours le sens véritable et profond de la dignité humaine. En Lénine, en son visage et en ses actions, ils trouveront à jamais la passion qu'il faut pour renverser le vieux monde inique, l'amour, la lumière et la dignité humaine qu'il faut pour bâtir le monde nouveau.

J'ai vu surgir le visage de Lénine dans la trame d'un tapis tissé par des femmes kalmoukes : Lénine semblait Kalmouk. J'ai vu le visage de Lénine surgir de la trame d'un tapis tissé par des femmes ouzbèques : Lénine semblait Ouzbek. J'ai vu le visage de Lénine tissé en fils de soie par des Chinoises. Elles se l'étaient figuré comme un Chinois. Je n'ai pas vu, mais je suis sûr qu'il existe quelque part en Afrique, un visage de Lénine qui pourrait faire croire qu'il était de race noire. Des peuples, des nations, des races se l'approprient, le veulent le plus près possible de leur vie et de leur cœur.

Chacun se donne à lui, certain que son amour est plus brûlant, plus profond que celui des autres. Moi qui écris ces lignes, je crois l'aimer plus que tous, et toi qui les lis, tu es sûr de l'aimer davantage.

Telle est la grandeur, la force et l'universalité de Lénine. Chaque homme l'aime et sent que Lénine lui appartient, à lui et à son cœur. Chaque peuple l'aime et sent que Lénine lui appartient, à lui et à ses aspirations. Le meilleur de l'humanité l'aime, sentant qu'il lui appartient, à elle et à son idéal.

Si quelqu'un, venant d'une autre planète, s'étonnait de l'amour que l'humanité porte à Lénine et voulait en savoir la raison, nous ne pourrions lui répondre que par les mots de son plus grand biographe lyrique : Parce qu'il a été le plus humain des hommes.

C'est là encore une vérité, une réalité humaine, une réalité de notre planète. En Lénine, les hommes aiment la forme la plus élevée de la dignité humaine, ce que l'humanité a produit de plus conforme à son visage des jours de fête.

Les actions de Lénine autorisent l'humanité à voir en lui, avec une fierté sans bornes, un titan. L'histoire inscrit son nom sur sa page la plus glorieuse et la plus solennelle. La lumière de la Révolution d'Octobre, marquée au sceau du génie de Lénine, flotte comme un nimbe au-dessus d'une humanité nouvelle et créatrice.

Mais dans sa vie, dans ses gestes quotidiens, dans ses rapports avec les hommes, dans la substance et l'essence de son être, ce titan était d'une simplicité émouvante et exemplaire, d'une dignité humaine émouvante et exemplaire. Lénine aimait les hommes avec un cœur immense et une pureté, une délicatesse enfantines. C'est ainsi que sa mémoire s'est perpétuée parmi les peuples, et c'est ainsi qu'ils l'aiment en retour.

Si Lénine ressuscitait, s'il paraissait à nouveau parmi les hommes, les cinq continents le combleraient de leur amour. Si l'on apprenait qu'il a faim, des centaines de millions d'hommes feraient ce que faisaient les soldats russes au temps de la révolution : ils rompraient leur pain en deux et le partageraient avec lui. Si l'on apprenait qu'il a froid, des centaines de millions d'hommes enlèveraient leur manteau et iraient le recouvrir. Et s'il s'endormait, rien qu'un instant, sur sa couche modeste, toute l'humanité marcherait sur la pointe des pieds pour ne pas réveiller cet enfant à elle, merveilleux et immense.

En français par ANNIE BENTOÏU

Lis-moi du Jack London

Deux jours avant sa mort, vers le soir, je lui ai lu la nouvelle de Jack London, *L'Amour de la Vie*. Le livre se trouve encore sur la table de sa chambre...

NADEJDA K. KROUPSKAÏA

Encadrant la maison, les deux mélèzes
Ont l'air de deux beaux gars de la montagne.
La résidence a des colonnes hautes,
Servant toutes d'appui pour un fronton
Triangulaire; un nom y semble écrit
En lettres invisibles.
Ils sont là
Tous deux, pensifs, sous leurs fourrures blanches
Tombant au ras du sol, le long des branches
Et bleutées dans le soir.
Etincelant
Comme les fils d'argent le long du voile
Des mariées, se déroule la traîne
De la lointaine étoile du berger,
Et la voici dansant dans l'œil fiévreux
Qui regarde au-dehors, par les carreaux,
Troublé par le dégel de la souffrance.
Et puis la femme arrange les rideaux,
Allume aussi la lampe, dont la verte
Coupole en porcelaine transparente
Eclaire en caressant. Un globe d'or
Y luit, enveloppant d'une lueur
Poudreuse et chatoyante un cercle où sont
La table, le tapis, le grand fauteuil
En acajou, les trois chaises anciennes
Dont s'arque le dossier comme celui
D'une troïka. Et puis le lit, dans l'ombre.
Lui est au lit. Ce même front très haut,
Pommettes plus saillantes sous la fièvre,
Les cheveux roux-dorés au bord des tempes,
Pâle, rasé de frais, et ce sourire
Que tous les prolétaires des Soviets
Connaissent bien, eux qui ressuscitèrent
Avec lui, la Russie d'entre les morts.

Nous sommes à Gorki. L'hiver y est
Calme et sans fin, comme aux vieilles ballades.
Il commence à l'Oural, plus loin encore,
Au bord de l'Iénisseï, à dérouler
Son conte véritable et blanc. . . Avec
Les bois silencieux, c'est l'hiver russe
Qui pas à pas s'approche des fenêtres
Et qui attend. . . Debout, les deux mélèzes
Semblent monter la garde, emmitouflés
Dans leur fourrure, et devant eux, le bois
Est à genoux, dirait-on, dans la neige.
Mais les mélèzes, çà et là, secouent
Leur vêtement, et la neige qui tombe
Fait un bruit sourd et doux, si bien qu'il semble
Que les deux arbres près de la fenêtre
Changent de pas. — Que vois-tu donc? Leurs faîtes
Ont l'air de se parler sans voix. — C'est lui.
Je le vois étendu, là, dans le lit.
La femme s'en approche; elle a un livre
Qu'elle ouvre, et vois, ses lèvres tremblent comme
S'il faisait bien plus froid entre ces pages
Qu'autour de nous. — Et lui? — Lui? Il écoute.
Ses yeux seuls brûlent comme deux grands feux
Qui pourraient dégeler tout l'univers.
Si, par un sortilège, ces mélèzes,
Comme en un conte, ou comme Tchernomor
Avaient pu se changer et devenir
De gros quartiers de bois au fond de l'âtre,
Ils l'auraient entendu dire à mi-voix:
« Nadejda, s'il te plaît, veux-tu me lire
Du Jack London? » Et là, si près de lui,
Sous son regard, ils auraient redoublé
De feu — tout comme ceux qu'il embrasait
D'un mot, d'un geste, au plus fort du combat,
Pour calciner la pourriture et faire
Du taillis jeune croître un monde neuf.

Pour le comprendre, entrer dans sa pensée,
Pour monter au niveau de son esprit,
Ils auraient écouté la même histoire,
Comprenant bien que l'homme solitaire,
Comme le Coppermine, qui s'écoule
Monstrueusement seul vers l'Océan
Arctique, sont tous deux, au même titre,
Symboles de la lutte pour la vie.
Alors un long frisson, jusqu'aux racines
Profondément les aurait fait trembler,
En comprenant le long combat mené
Par lui, afin que l'amour de la vie
Ne payât plus le prix de la souffrance
Ou de la mort, ainsi que fut le lot

Du pauvre Bill, traqué dans l'Alaska
Par les effets de leur « démocratie ».

Ils auraient entendu, dans cette pièce
Silencieuse et toute poudrée d'or,
Longuement résonner, vibrante et chaude
La voix d'Ilitch: « Quel merveilleux récit !
L'auteur connaît à fond le cœur des hommes. . . »

Mais les mélèzes demeuraient dehors,
Pétrifiés sous leur fourrure blanche,
Et regardaient la femme, dans la chambre,
Continuer à lire de ses lèvres
Tremblantes. . . Lui, fixant les hautes flammes,
Y discernait la neige, un homme seul,
A deux pas de la mort, souffrant de faim,
Le loup guettant. . . Et puis il tressaillit,
Comme enivré par sa propre victoire,
Quand l'homme fut plus fort et maîtrisa
La bête — et donc la force, et donc la vie.

Les arbres ignoraient que ce soir-là
L'homme au supplice murmura soudain
Pour soi, ou bien peut-être pour la femme
Des mots qui ne s'effaceraient jamais
De sa mémoire à elle. . . Puis, paisible,
Vint le sommeil qui l'emporta au loin.

Ils virent simplement la lampe verte
Dont l'or se ternissait. . . Et sur la table,
Dans l'ombre, un livre qui demeure encore
Ouvert au titre: « L'Amour de la Vie ».

En français par ANNIE BENTOÏU

CEZAR BALTAG

Evocation

Un janvier sec répand ses calmes instants.
Tout comme hier, comme demain, mon front s'incline;
Ma tempe les sent palpiter avec le sang. . .
Le silence tombe dru. . . je pense à Lénine.

Je vois un homme tel le feu, tel une mer,
En moi, dans le monde, éternellement présent.
Parmi les étoiles, au milieu de la mer
Brûle un éclair, tel un grand arbre incandescent.

Racine d'or des choses, étincelle et métal.
Les âges constellent dans leurs vivants rameaux
Des cœurs humains. Les ans sont de rouges pétales.
Au sein de la matière naissent des flambeaux.

Ma pensée n'est qu'une lumineuse rivière
Creusant son lit parmi les pensées du pays.
Je vois un homme, tel le feu, tel une mer. . .
M'appuyant contre le siècle, je pense à lui.

En français par RAOUL ESCADE

DRAGOŞ VRÂNCEANU possède le style rhétorique que, dans l'histoire des lettres roumaines, on est convenu d'appeler «traditionnel». Préméditant thématiquement sa poésie, lui imprimant un caractère positif et parfois dénué d'émotion, sa vision, quant à l'histoire, à la morale et à la psychologie, est cependant large. Sa longue activité poétique, sans évolutions essentielles de forme, lui a fait acquérir une stabilité peu commune dans le modelage de la forme de ses poèmes et, implicitement, une technique du ciselage. Dans un volume, paru en 1968, *Poèmes de la transhumance*, se dessinent deux directions, communes, d'ailleurs, à toute son œuvre: l'une faisant appel à l'anecdote, qu'on pourrait qualifier d'épique; l'autre, se dessinant comme un monologue intérieur. L'économie d'images et l'absence de l'expression-choc prêtent à sa poésie un caractère de quiétude comme celle d'une journée d'été sans le moindre souffle de vent. Le métier poétique est perceptible même là où l'émotion est délaissée et il marque l'écrivain et son œuvre d'une remarquable et constante valeur.

BEN CORLACIU, auteur de cinq volumes de vers, appartient à une génération poétique formée au cours de la guerre, très différente en tant qu'individualités, mais que l'on peut définir en bloc par une même forme de manifestation de l'opposition — bohème — et par un même axe d'orientation générale — l'anti-illusion. La poésie de Corlaciu, celle du temps de ses débuts, a la facture d'élégies discrètes, dans un ton confus, à la manière de Bacovia, l'automne grisâtre du poète des *Lacustres* étant ici la taverne, avec tout l'arsenal semblable des sentiments ballottés entre plusieurs formes de désespoir. Par-ci par-là, des accents furibonds font ressortir davantage les drames d'une dignité meurtrie, compliqués d'une hypnose de l'aquatique crasseux, ressenti chaotiquement comme une décomposition. Plus tard, avec l'âge, il prendra l'allure d'un sage, ironique certes, peut-être un brin moins triste, mais contrarié par l'ordre imparfait des choses. Ses vers sont maintenant méditatifs et placides, sous l'empire de la clairvoyance; les séismes intérieurs demeurent, mais ils ne débordent plus avec violence; on ne fait que les pressentir sous les tons crépusculaires des rimes. Le caractère général de la poésie de Corlaciu est «un scepticisme méthodique», occasion et manière de prêter à la vérité de l'existence un aspect lyrique.

MIRCEA IVĂNESCU, l'une des révélations littéraires de l'année 1968, aborde la poésie avec le masque d'un railleur, cruel et détaché, mais sous lequel se cache une sensibilité profondément marquée par des déchirements intérieurs, insolubles et douloureux. Son volume de vers est une succession d'hypostases lyriques, régentées par la nostalgie délicate d'un jeu pur et par le désir de passer par les sphères de certains menus mais étonnants mondes fongibles, comme faits de cire, dans le mouvement desquels le poète espère retrouver sa propre dynamique spirituelle. Mircea Ivănescu a l'air de raconter des événements, comme s'il voulait asseoir le statut lyrique de la poésie par rapport à un ordre plus juste du *moi* dans l'économie de l'état poétique. Il est doué pour l'interprétation et même le plus banal examen du monde extérieur lui ouvre un large champ de spéculation, où lui, le poète, n'hésite pas à s'engager, ne serait-ce que de façon polémique, car il possède une bonne technique quant à la gradation de l'émoi et, surtout, un original et impressionnant «langage» poétique.

INGMAR BRANTSCH, jeune poète de langue allemande de Roumanie, s'est imposé dans la lyrique actuelle dès son premier volume de vers (1967). La description est son domaine de prédilection; un penchant marqué pour le détail, issu de la mobilité de l'observation, se glisse dans ses vers et concentre l'émotion presqu'uniquement sur les extrêmes de la poésie, la masse du poème constituant comme un argument discret et lyrique, en vue de soutenir et de maintenir la tension. Il arrive fréquemment qu'Ingmar Brantsch aborde des zones obscures du subconscient, avec l'intention — exposée sous forme de programme — de les éclairer, à l'instar de véritables sources de lyrisme, et alors un air frais jaillit de ses poèmes et le caractère discursif de ses œuvres cède la place à un souffle vif et intermittent.

LAURENȚIU ULICI

← Dessin d'OCTAV GRIGORESCU

DRAGOŞ VRÂNCEANU

Le Pays des épis et des étincelles

Muet demeurait sous les yeux des dieux
le pays des épis et des étincelles.

Dans les champs, les blés poussaient au hasard
Au gré du soleil généreux ou avare

L'homme alors sous terre se confine,
Comme une racine.

Tout ce qui était en fer
avait plutôt l'odeur de la terre,
que l'éclat du ciel.

Ils se nourrissaient par les cals de leurs mains,
gros comme la croûte du pain,
les Roumains.

Mais de dessous les flots verts
des herbes amères,
giclait la liqueur la plus douce.
Elle coulait à travers les forêts
comme un torrent ardent,

Montait dans les épis, jaillissait en gerbes de feu
étourdissait les dieux
Sur leurs trônes aux hautes altitudes
l'espérance,
ambroisie des multitudes !

En français par MIRCEA E. BALABAN

Clairières sur les monts

Nous taillons l'or dans la roche
avec le ciseau et ouvrons
des clairières. Nous donnons un coup
dans le soleil et un autre dans son minerai.

Des herbes poussent au vent
parmi des moraines de pièces d'or —
visages couchés de milliers
d'empereurs.

Les oiseaux s'arrachent aux rêts verts,
s'amassant derrière les cimes,
comme en une tempête de printemps.
Nous écrivons des pages
que nul n'a effleurées.

En français par AUREL GEORGE BOEŞTEANU

Dessin de
VERA HARITON

BEN CORLACIU

Le Captif du soleil

Oh ! là là ! mon père, l'ivrogne, le taciturne
de toutes les tavernes, et vigneron du Ciel,
lorsqu'il était seigneur et maître des Cités des songes,
lorsqu'il jouait avec
des boules d'or au grand soleil pareilles,

avait un fils auquel il aimait lire
son avenir dans les étoiles chaudes,
et il lui déchiffrait le sens du monde, en titubant,
et quelquefois, quand celui-ci pleurait,
lui faisait don d'une fort tendre chiquenaude

douce et brève,
brève comme le doux embrassement d'un rêve.

Et, même si jamais dix Christ naîtront, un pareil père
ne sera jamais plus, o, plus jamais.
Puisque mon père, oh ! là là !, s'en fut allé chercher pour moi naguère
la fille aux yeux de tristes arcs-en-ciel semés.

Chantez pour lui

Celui-ci c'est mon fils, qui pour vous et pour plusieurs encore
après vous est venu
de la terre et des cieux. Prenez-le,
chantez pour cet enfant aux yeux

de végétales ébahis, chantez pour lui à l'heure inquiète quand
hagards vous attendez de retomber en vous-mêmes,
chantez pour lui le matin, quand de nouveau vous rêvez d'être hommes.

Or prenez cet enfant, dont la première dent a fleuri aujourd'hui,
enveloppez-le en peau d'homme,
afin qu'il n'entende jamais le cœur de nénuphar de mes grenouilles,
et chantez-lui des chants d'amour,
pour mon enfant chantez avant qu'il soit trop tard,
et qu'il aiguise sur la meule de la vie ses canins
pour mordre à vos charognes, pour défendre
sa liberté obligatoire d'être chien.

Chantez pour mon enfant à l'heure du matin des chants pareils aux chants
des arbres quand à l'heure du matin le vent les peignent,
chantez aussi le soir pour mon enfant,
et tout cela avant d'emplir avec vos fruits l'œil de la terre.

Chantez pour lui au nom de la totalité des fleurs,
au nom du Père mis en croix entre ses deux copains, au nom
de la Mère à la démarche de jeune veuve,
au nom de tous les ossements qui ont gémi pour lui sous terre jusqu'à ce
que sur les arbres de ses os les feuilles de nouveau poussèrent.

Par conséquent, avec vos mains il voit,
avec vos yeux il touche,
avec vos lèvres il entend
l'embrassement sur les épaules du jour intitulé Demain,
chantez pour cet enfant de l'empereur sans trône,

chantez, avant qu'il soit trop tard, pour mon enfant qui pleure dans son halo de lait,
apprenez-lui dès aujourd'hui des chants,
afin qu'aucun de vous ne soit demain forcé
de se mettre à genoux devant l'icône cachée dans sa mémoire,
apprenez-lui à chanter du chalumeau de ses jours, Amen.

En français par MIHAÏ UNGUREANU

MIRCEA IVĂNESCU

La Poésie est-elle autre chose?

Il ne faut pas raconter en poésie — j'ai lu quelque part
ce conseil donné à un jeune poète — je ne raconterai donc pas
comment, très tôt, elle se levait le matin, et s'asseyant sur le lit
attendait que sa respiration s'apaise, sa face dans ses paumes —
je ne dirai rien de son visage tellement las
que les épaules ployaient, devant le miroir, quand
elle peignait lentement ses cheveux. Je n'avouerai pas mes angoisses
devant son visage dominé par l'oubli, détourné de moi.
Je ne saisirai pas les vers, comme avec les mains un miroir
dans lequel se reflètent les matins pleins encore de la lumière grisâtre
qui annonce les aubes. La poésie ne doit pas être représentation,
ni succession d'images — était-il écrit. La poésie
doit être chatouillement interne. Est-ce à dire
que c'est toujours moi qui doit parler de son visage à elle suffoquant, cherchant
l'air? Mais alors ce serait uniquement la façon dont je parle
de son visage à elle, de ses mouvements attardés à travers des couches sédimentées
de remords troubles, de pensées qui n'appartiennent qu'à moi,
de son image à elle — ce ne serait qu'un visage, une image —
mais elle alors — elle vivante, elle?

En français par TISA BĂDULESCU

INGMAR BRANTSCH

Bucarest

Ville,
Où tout près du rond-point des grands boulevards
L'horloge sonne l'heure des âmes fleuries.
Lorsqu'une tourmente se déchaîne
Celle du printemps ou des tempêtes
Ou bien celle d'une passion parachutée des nuages,
Les habitants de cette ville,
Adroits à faire le choix des mots,
Se forgent des boucliers verbaux,
Locutions transmuées en ombrelles,
Allusions prises pour anoraks,
Et la pluie change les yeux en miroirs métalliques
Comme la douche matinale
Avant d'aller au travail.

Et dès que la nuit tombe
A travers la géométrie humide de la pluie,
A travers les rires échevelés en torsade
De ceux qui se promènent ou ceux qui restent sur place
Le vieil et doux oiseau Amour surgit,
A travers les quartiers aux bâtisses nouvelles, en flèche vers l'horloge,
Scintillant au panache des nouveautés bigarrées.

En français par TISA BĂDULESCU

ZAHARIA STANCU

Comme je t'aimais!

Suite)

Maman n'a pas laissé les tombes de nos morts à l'abandon. De ses mains, elle a arrangé la terre, en a fait de petits tas et y a planté pour chacun un arbuste ou une fleur. A la place où repose Dumitra, la première femme de papa, maman a planté un géranium. Tout le long de l'automne, le géranium donne de nouvelles fleurs blanches, au nom de cette vie à qui il n'a pas été donné de durer. Au-dessus des os du grand-père et de l'arrière-grand-père de papa s'étendent les racines d'un églantier couvert d'épines, dont les rameaux offrent jusqu'en décembre des fruits rouges et durs, aux enfants qui viennent les y cueillir.

A toute heure du jour, il y a au moins deux ou trois enfants dans notre cimetière d'Omida. Les uns montent au clocher, tirent le glas pour les morts et font peur aux chouettes; d'autres cueillent des fleurs sur les tombes et en font des bouquets, qu'ils vont vendre aux voyageurs pour presque rien, à la gare toute proche. Tous les trains de voyageurs s'arrêtent quatre ou cinq minutes dans notre gare.

— Voilà des pivoines, mademoiselle, on vient de les cueillir.

— Des tulipes pour vous, monsieur, elles durent au moins trois jours.

— Des roses, grand-père, vous avez peut-être chez vous une nièce aux beaux yeux, portez-lui des roses.

— Petit insolent!

— Insolent, et pourquoi ça, monsieur Ridol? Je pensais à une nièce pour de vrai.

On riait dans le wagon. On riait aussi sur le perron. Tous ceux qui m'entendaient riaient. Tous connaissaient le vieux Grec, courtier de céréales, qui amassait sou par sou — on ne savait pas pour qui — et qui courait le guilledou en cachette. Par la fenêtre du wagon, il prenait les fleurs que je lui tendais en me haussant sur la pointe des pieds, et me jetait une pièce de monnaie. Avec ma pièce, j'allais acheter une galette. Ah, c'était une grande chose que d'habiter Omida, dans la longue, l'étroite, la pauvre Vallée du Călmăţui, et d'avoir de quoi s'acheter une galette de temps à autre!

Aujourd'hui je ne vais plus au cimetière, je ne cueille plus de fleurs sur les tombes de nos morts et de ceux des autres, je ne vais plus à la gare y vendre des fleurs, je n'achète plus de galette, je n'en mange plus, j'ai même oublié leur goût, j'en ai perdu le goût en route et le long de cette route, qui s'achèvera on ne sait où, j'ai perdu aussi le goût de la vie.

— Tu as faim, Zăricuţă?

— Non, maman, je n'ai pas faim.

Maman s'étonnait. Elle levait très haut ses sourcils. Ma réponse ne se faisait pas attendre.

— J'ai été cueillir des fleurs au cimetière. Je les ai vendues à la gare et j'ai acheté une galette.

Maman me coupait la parole:

— Chaude?

Je riais. Je répondais en riant:

— Chaude.

Je fouille sous mon chandail. J'y ai caché un quart de galette. Je le tends à maman:

— Tiens, mange.

Elle rompt une bouchée, une seule, la porte à sa bouche, mâche longuement et l'avale.

— Oui, dit-elle, ce n'est plus chaud, mais c'est bon.

Puis elle pose le morceau de galette sur le rayon.

— Tu ne manges pas?

— Il faut en donner aussi aux autres.

Les autres! Ils étaient trop nombreux, les autres. Pour assouvir leur faim, il aurait fallu toute une fournée de galettes. Toute une fournée...

A présent, maman n'a plus besoin de galettes, ni pour elle, ni pour nous. Nous l'avons enterrée. Nous l'avons couchée dans un cercueil en planches, et ce cercueil, doublé de calicot noir, des gens — dont je ne connais même pas le nom — l'ont placé dans une fosse voûtée, une sorte de four de boulanger, tout pareil à celui où les boulangers faisaient cuire les pains noirs, les pains blancs et les galettes que j'achetais de temps à autre, quand j'avais dix *bani*. La gare est proche du cimetière, et la boulangerie est juste derrière la gare.

Quand je mourrai, je voudrais qu'on m'enterre ici, à Omidă. Je sais bien que les morts n'ont plus faim; mais s'il m'arrivait pourtant d'en avoir envie, je pourrais me dresser hors de ma tombe, faire une course jusqu'à la boulangerie et m'acheter une galette. Puis, quand je l'aurais mangée, je reviendrais reprendre ma place au cimetière.

Un jour, il y a très longtemps de cela, quand maman était encore jeune et moi encore enfant, je lui ai demandé:

— Maman, où est enterrée l'autre grand-mère, la mère de papa?

— Je ne sais pas, Zăricuţă, personne ne m'a jamais montré sa tombe, et alors, comment aurais-je pu le savoir?

Sur le moment, cela m'avait étonné, et c'est plus tard que j'ai appris le sort de cette femme, morte en donnant le jour à mon père. Montés à cheval et armés de lourds fusils, le visage sombre, ses sept ou huit frères étaient venus de très loin, avaient pris la morte et l'avaient emportée dans son village natal, quelque part vers le nord.

— Comment s'appelait ce village, papa?

— Je ne sais pas, comment veux-tu que je le sache?

Aujourd'hui encore, je ne connais pas le nom de ma grand-mère paternelle, la mère de papa. Peut-être n'ai-je jamais questionné papa à ce sujet. Peut-être l'ai-je fait, il m'aura répondu, et je l'ai oublié. D'où venait-elle? Quelle était sa famille? Son visage?

Nous ignorons tout de nos ancêtres, et tout de nos descendants. C'est mieux ainsi. Ne sachant rien, notre imagination peut voler à sa guise, de ses grandes ailes.

Les aigles ont de grandes ailes. Pas les chouettes. Avez-vous jamais vu des chouettes survoler un champ ou un village? Les chouettes n'ont de grand que les yeux, les yeux seuls.

— Zăricuţă, je vais perdre mes yeux, Zăricuţă, que vais-je devenir ici-bas *sans mes yeux*, Zăricuţă?

— Je ne sais pas, *didă*.

— Tu dois le savoir, Zăricuţă, tu dois tout savoir, tout.

C'est bien pour cela que j'avais quitté la maison, il y a tant d'années: pour apprendre beaucoup, beaucoup de choses, pour apprendre tout ce qu'on peut apprendre au cours d'une existence humaine. Une existence humaine!... Celle d'Alexe a duré sept jours, celle de Răda

huit ou neuf ans, celle de maman... Maman est morte à quel âge? C'était avant-hier. Hier, c'était l'enterrement. Et voici que je me demande l'âge qu'avait maman, et je ne le sais pas.

— Zăricuţă, tu dois tout savoir, toi, tout, tout...

Longue ou brève, une vie humaine n'est jamais qu'une vie humaine.

Buzulică se tient au portail depuis une bonne demi-heure. Il est venu avec ses enfants, pas tous. Ma sœur Elisabeta remplit leur besace de petits pains ronds.

— Que Dieu l'accepte en son nom.

Les enfants sont encore au portail qu'ils tendent déjà la main. Buzulică leur donne un petit pain à chacun. Ils mangent goulûment, presque sans mâcher. Et ils attendent d'avoir fini pour se tourner vers ma sœur, qui ne les a pas quittés des yeux, et pour dire:

— Que Dieu l'accepte en son nom, *dodă*.

— Que Dieu l'accepte...

— Que Dieu l'accepte...

Costandina tourne autour de moi. On dirait qu'elle veut me dire quelque chose et qu'elle hésite. J'esquisse une sorte de sourire et je demande:

— Tu as quelque chose à me dire? On dirait que oui.

— Eh oui, dit Costandina, ou plutôt j'ai quelque chose à te montrer...

— Montre...

Elle s'éloigne, et je la vois revenir avec deux nains, deux vrais nains. Je ne m'étonne guère. J'avais entendu conter cette histoire. De son mariage avec Digă, ma sœur adoptive, ma *sœur de cuiller*, a eu cinq enfants: quatre garçons et une fille. Ils habitaient sur l'Olt et s'étaient établis tant bien que mal. Puis Digă, qui la battait comme plâtre pour chaque vétille, était mort. Il y avait longtemps qu'il était tombé en poussière. En plein hiver, il était allé avec des amis à Liţa; ils avaient bu, et au retour, une tourmente de neige les avait surpris en plein champ. Ses amis s'en étaient tirés avec des engelures; Digă, lui, était mort et Costandina, de joie, avait fait dire des actions de grâce et allumé des cierges à l'église. Active, travailleuse, obstinée, Costandina s'était passablement tirée d'affaire. Les enfants grandissaient, ils avaient bon air, la petite exploitation prospérait. Costandina s'était mise — à ses moments perdus — à vivre sa vie. Et cela ne portait dommage à personne. Tout allait pour le mieux lorsqu'un jour, en plein automne, une troupe de saltimbanques avait passé par la Vallée de l'Olt. Le cirque faisait une halte d'une nuit à Saïele. Pour ne pas dormir en pleine rue, les saltimbanques avaient cherché à se caser chez l'habitant.

— Tu ne veux pas en héberger aussi, Costandina?

— Mais oui, pourquoi pas?! J'ai une maison comme tout le monde.

— Alors héberge les nains.

Il y en avait trois, et Costandina avait vaillamment combattu à leurs côtés jusqu'à l'aube. Enceinte, ma *sœur de cuiller*, qui avait couché aussi ailleurs, ignorait ce qu'elle portait dans ses flancs. Evidemment, si elle l'avait voulu, elle aurait pu se faire masser ou poser une marmite sur le ventre. Elle ne l'a pas fait.

— Tu deviendras la fable du village, Costandina.

— Et alors?

Elle accoucha de deux jumeaux, deux nains.

— Voilà mes jumeaux, Zăricuţă, ils ne sont peut-être pas très grands, mais ça ne compte pas, ils travaillent comme quatre.

Je me lève, je leur serre vigoureusement la main, comme à de vrais hommes. Le visage de Costandina rayonne. Les nains sont vêtus comme les autres villageois et ont assez bon air.

De l'autre côté de la rue, le fou bat ses acacias et les abreuve de jurons, comme s'ils étaient des hommes.

Les sœurs de papa, la tante Ciurea et la tante Uţupăr, avec son Laurenţ, se sont pelotonnées chacune sur une chaise. Toutes ces femmes qui nous entourent ont des visages ridés, ratatinés, épuisés par la vieillesse. Les unes, comme la tante Ciurea, n'y voient que d'un œil, les autres sont presque tout à fait aveugles et n'entendent plus guère.

— Hein? Que dis-tu?

— Je disais... je ne sais plus ce que je disais.

Au sujet de chacune d'elles, j'ai entendu conter autrefois quelque brûlante histoire d'amour. L'oncle Manea Militaru, le père de *nenea* Sorean, a déserté pour venir enlever ma tante Agopa. De leur mariage, de cet amour passionné était né *nenea* Sorean, puis, à peine un an plus tard, *nenea* Badea, l'infirme, *nenea* Badea l'épileptique, que tout le monde rossait à plaisir.

— Pourquoi tu cognes, hein?

— Pour te guérir. On n'a pas besoin d'éclopés chez nous. L'épilepsie... eh bien, l'épilepsie, ça se guérit par les coups... oui, oui, par les coups.

Laquelle peut bien être ma tante Agopa? Je le demande tout bas à ma sœur Elisabeta.

— C'est celle qui est près de la vieille Bîca.

J'aurais mieux fait de ne rien demander. C'est la plus ridée, la plus décrépite de toutes: une apparition plutôt qu'une femme. A mon regard, ma sœur devine à peu près mes pensées et me souffle:

— Si nous ne mourons pas bientôt, nous en arriverons tous là.

— Dieu préserve!

Ma sœur Elisabeta sourit:

— Dieu... Dieu nous préserve pendant quelque temps, puis il finit par frapper quand même.

— Mais pas du tout, nous n'en arriverons pas là, proteste ma sœur Evanghelina.

Puis elle susurre de nouveau à mon oreille:

— Je deviens aveugle, Zăricuță... Que vais-je devenir aveugle ici-bas, Zăricuță...

Je ne réponds rien. Ma sœur Elisabeta, qui l'a entendue sans cesse se plaindre, lui répond:

— Que vas-tu devenir?... Que vas-tu devenir... Tu deviendras aveugle, voilà tout, tu vieilliras et tu vivras encore longtemps, vieille et aveugle.

— Il vaut mieux pas, dit ma sœur Evanghelina, il vaut mieux pas. Je ne veux être ni aveugle ni vieille. J'aime mieux qu'on m'enferme entre quatre planches, vous me mènerez près de maman.

Elle va sur la *prispa*, s'appuie à un des piliers de la maison et se remet à se lamenter:

— Maman, maman, pourquoi es-tu partie toute seule dans l'autre monde, maman, pourquoi ne m'as-tu pas emmenée avec toi...

On sonne le glas pour l'autre mort, pour le vieillard qui a péri assommé par son petit-fils *parce qu'il vivait, parce qu'il mangeait trop... et qu'il tardait à mourir...*

Une brise passe, légère. Elle balance les branches des mûriers au-dessus de nos têtes. Des mûres blanches pleuvent sur nous, de grosses mûres douces comme le miel, et aussi des mûres violettes, acidulées.

Plaf! Plaf! En voilà sur ma chemise. Une mûre violette s'écrase sur mon épaule. Ma sœur Elisabeta s'irrite.

— Ah, ces mûriers! Je ne les aime pas. J'ai envie de dire à mon mari de les abattre. C'est pas commode à laver, les chemises tachées de mûres.

Papa, qui vient de se réveiller et qui revient du fond de la cour, l'entend. Il coupe durement:

— Pas commodes à laver!... Possible! Mais tant que je vivrai, vous ne toucherez pas à mes mûriers, ou bien vous aurez affaire à moi! On n'a pas de noyers, ni de poiriers, ni de pruniers. Quelques pruniers sauvages et ces mûriers, c'est tout. Faut bien avoir quelques douceurs.

Ma sœur ne voulait pas le fâcher, maintenant surtout que le souvenir de la mort de maman est si proche... si proche.

— Je disais ça comme ça... Sois tranquille, on ne touchera pas à tes mûriers...

— Mes mûriers... Les vôtres, pas les miens! Moi... Moi, je rejoindrai bientôt ta mère... Tu as vu les fourmis! On ne l'avait pas encore enterrée, et les fourmis l'avaient déjà envahie... Toutes ces fourmis...

— Quand mon mari est mort, dit ma tante Agopa, il n'avait que trente ans... Trente ans, et il est mort du charbon. Ce qu'il a souffert! Il était enflé comme une outre, et il y avait sur lui des essaims de mouches... des essaims...

— Laissons là les morts, dit ma sœur Evanghelina qui vient de cesser ses lamentations. Parlons des vivants. Je veux marier Stănică... A la fille de Vintilă Buz.

— C'est une brave fille, dit ma sœur Elisabeta, et les Buz, qu'est-ce qu'ils en pensent?

— Rien que de bon, ils en seraient très contents. Aujourd'hui les bons partis sont rares.

Tout le monde rit. Le souvenir de la morte s'est un peu éloigné. Ma tante Agopa demande à ma sœur:

— Et comment sais-tu qu'il est si réussi que ça, ton garçon?

— Qui le saura mieux que moi?

Tante Agopa s'assombrit.

— Ce que nous étions heureux, mon mari et moi, quand j'ai accouché de Badea! Il était grassouillet, dodu même. Il a grandi comme il se doit, il était beau et sain jusqu'à sept ans, et voilà que le haut mal, l'épilepsie, a commencé à le jeter à bas, toutes les semaines ou deux. Il fallait le surveiller pour qu'il ne tombe pas dans le feu et y périsse brûlé! Veiller qu'il ne tombe pas près de la rivière ou dans l'eau, et qu'il s'y noie! Maintenant, qui peut y prendre garde? Il tombe où ça se trouve, il se débat, puis, quand il a repris ses esprits, il se lève et repart à ses affaires...

La tante Uţupăr entend grincer le portail et tourne la tête vers le puits:

— Hé-hé!... Hé-hé!... On a des visites... Et quelles visites!... Quelles visites!...

Elle s'étonnait, elle se réjouissait comme si le roi venait d'arriver. Nous avons suivi son regard. En effet, il y avait de quoi être surpris! C'était *nenea* Dumitraké, de Cîrlomanu, le frère cadet de maman et le seul qui fût encore en vie! *Nenea* Dumitraké et *dada* Anica, sa femme. On leur serre la main et on leur fait place à table. *Dada* Anica ne s'asseoit qu'après avoir longuement tâté sa chaise de ses deux mains. La tante Uţupăr ne le leur envoie pas dire:

— C'est pas trop tôt... On l'a enterrée hier, ta sœur, Dumitraké. Moi, du moins, j'ai pu voir sa tombe...

— Sa tombe... Nous la verrons aussi, sa tombe, aujourd'hui ou demain. Elle ne changera pas de place. Mais c'était Maria, ma sœur, que j'aurais voulu voir. Il y a bien un an que je ne l'avais pas vue.

Ma sœur Elisabeta intervient:

— Vous auriez dû arriver hier matin, si vous vouliez la voir.

— Nous n'étions pas à la maison, ma fille, j'étais parti à Piatra avec Anica, on avait entendu dire qu'il y a là un guérisseur et je l'ai menée se faire exorciser, peut-être que la vue lui reviendra.

Dada Anica se tait. Ses orbites vides regardent le vide, et elle se tait. Elle a de beaux yeux en amande, très grands. Ils ne lui sont d'aucune utilité. Il y a plusieurs années qu'elle a perdu la vue.

Ma sœur Evanghelina s'approche de la femme de *nenea* Dumitraké, la prend par les épaules et la secoue:

— Dis, Anica, qu'est-ce qu'il t'a dit, le guérisseur? Hein?... Dis-le moi, ce qu'il t'a dit?

— Il a beaucoup parlé, mais je n'ai guère compris. Je suis restée chez lui trois jours et trois nuits. Pendant ce temps, il m'a exorcisée neuf fois, et chaque fois il a enduit mes yeux, avec un onguent qui sentait mauvais.

— Et il ne t'a pas dit si tu guériras ou non?

— Il n'a rien dit. Il a seulement pris l'argent, sans rien dire.

Nous nous taisons. Tous. Le vent souffle, venant de la voie ferrée, et apporte dans notre cour, dans tout le village, un parfum de tournesol, de raisins mûrs, de terre rude, sèche, calcinée par le soleil.

— Dis, Anica, comment c'est, quand on est aveugle?

Ma sœur Evanghelina, qui commence à perdre la vue, a posé cette question à la femme de *nenea* Dumitraké, de Cîrlomanu. Nous nous taisons. Nous attendons en silence la réponse de l'aveugle, qui ne tarde guère:

— *Attends encore un peu de l'être à ton tour* et tu le sauras.

L'aveugle mordille ses lèvres et ajoute:

— Depuis que je suis aveugle, j'ai accouché de deux enfants et j'aurai bientôt le troisième.

— Alors, murmure ma sœur Evanghelina, alors, *on peut vivre aussi sans ses yeux*...!

Elle se tait, *dada* Anica aussi. Aucun de nous n'ose briser le silence. Ma sœur Evanghelina crie:

— Je ne veux pas vivre sans mes yeux! Je ne veux pas vivre sans mes yeux!

Elle se lamente quelque temps, et c'est comme une chanson, une chanson indiciblement triste, déchirante. Nous mordons nos lèvres, nous allumons, d'une main tremblante, des cigarettes, et nous l'écoutons chanter. Avec nous fument aussi les jumeaux de Costandina. Aprement, passionnément.

Costandina accourt pour essayer de consoler ma sœur Evanghelina.

— Ne pleure plus, dis, ne pleure plus. Maman est morte, morte et enterrée. Il n'y a plus de mort à la maison, ne pleure plus.

— Ce n'est pas maman que je pleure, c'est mes yeux, ils vont mourir et c'est sur eux que je pleure.

Costandina tient à tout prix à la consoler:

— Allons, voyons, ne pleure plus, tu mourras peut-être avant d'être aveugle pour de bon.

Aucun de nous ne rit. Pas même un sourire. Ma sœur Evanghelina dit:

— Ça se pourrait. Je me traînerai jusqu'à la voie, j'attendrai le train et quand il viendra, je poserai le cou sur les rails.

Nenea Sorean est tout à fait gris. Il continue à boire, en solitaire. Ma sœur Evanghelina dit:

— Merci, Costandina.

— De quoi?

— Cette parole que tu m'as dite, sur la mort. Mourir avant de devenir tout à fait aveugle. Je n'y aurais pas pensé...

— Tu ne le feras pas, dit *dada* Anica, l'aveugle. On doit être très fort pour se donner la mort soi-même.

Costandina s'adresse à ma sœur Elisabeta, d'une voix âpre:

— Et mes garçons... Mes garçons n'ont peut-être pas le droit de boire comme tout le monde? Ils ont mangé, ils se sont peut-être même rassasiés... mais pour ce qui est de boire... Tous les deux sont venus se plaindre à moi qu'ils ont la gorge sèche.

Ma sœur prend les nains et les installe près de *nenea* Sorean.

— *Nene*, dit-elle presque suppliante, prends soin d'eux, donne-leur à boire. Qu'ils boivent jusqu'à ce qu'ils se sentent heureux.

Nenea Sorean les invite à s'approcher.

— Allez, prenez un petit pot, on boit mieux dans le pot.

— C'est de la *tzouïca?*

— Oui, de la *tzouïca.*

Tous trois oublient que maman est morte, que l'enterrement a eu lieu hier au soir. *Nenea* Dumitraké, *dada* Anica, l'aveugle, et les cinq ou six ou sept sœurs de papa l'oublient aussi. Nos hôtes commencent à se croire à la noce, bien que çà et là une odeur de mort persiste encore. Ils choquent leurs pots de terre glaise et sur le point de trinquer, ils se rappellent où ils se trouvent et pourquoi, et quelque peu gênés, ils articulent:

— Que Dieu l'accepte en son nom.

Chacun d'eux boit comme un trou, les nains surtout.

— Que Dieu l'accepte en son nom, *nene* Sorean.

— Qu'il l'accepte.

— Que Dieu l'accepte en son nom, *nene* Sorean.

— Qu'il l'accepte.

L'un s'appelle Naé, l'autre Noé. Ils se ressemblent comme deux gouttes d'eau. Tout le monde les confond. *Nenea* Sorean aussi.

— Que Dieu l'accepte en son nom, *nene* Sorean.

— Qu'il l'accepte, Noé.

— Je suis Naé, *nene* Sorean.

— C'est pareil.

— Non, c'est pas pareil. Moi, c'est moi, et mon frère c'est mon frère.

Les voilà qui se prennent le bec. Papa jette un regard vers eux, un autre vers nous, il oublie de retirer sa cigarette de la bouche. Elle brûle ses lèvres. C'est à peine alors qu'il la jette. Il appelle ma sœur et lui dit à mi-voix:

— Donne-leur à boire, qu'ils en aient tant qu'ils en veulent.

— Mais oui, sois tranquille, je leur en donnerai.

Costandina est tout heureuse. Elle remercie ma sœur, mais tout à coup elle se souvient de quelque chose et son visage s'assombrit.

— Dis donc, ma sœur, qu'avez-vous décidé de faire avec les hardes que maman a laissées?

Prise au dépourvu, ma sœur Elisabeta relève la tête.

— Je ne sais pas, Costandina, on n'y a pas pensé. D'ailleurs il n'est pas resté grand-chose. Des guenilles. On en fera l'aumône à quelqu'un.

Costandina veut ajouter quelque chose. Papa la regarde en fronçant le sourcil:

— Costandina!

— Oui, papa.

Il n'ajoute rien. Costandina a compris. Ma sœur Elisabeta la prend en pitié.

— Maman avait une chemise de nuit. Elle ne l'a jamais portée. Je la chercherai et te la donnerai.

— Celle qui a les fleurs bleues?

— Je crois bien que oui.

— La chemise de mariée de maman, je la connais.

Ma sœur Elisabeta dit:

— Je ne sais pas si c'était ou non sa chemise de mariée, mais puisque tu le dis... Tu as peut-être raison...

Mon frère Ştefan se désole:

— Je suis venu si souvent à la maison et je n'ai jamais eu l'idée d'apporter un appareil de photos, pour photographier maman. On aurait regardé sa photo de temps à autre et on ne l'aurait pas oubliée... ou bien *on l'aurait oubliée plus tard*...

Papa dit:

— Moi j'ai une photo, c'est un beau-frère de mon fils Gheorghe, le pope, qui me l'a faite. Je suis allé voir mon fils à Tomşani, un été, et de là on est partis tous les trois, avec Marioara, à Văleni. Le beau-frère de Gheorghe, qui s'appelait Gheorghe aussi, mais on lui disait Zicu, était chef de gare à Văleni. On a déjeuné dans une guérite, près de la gare. Vers la fin du repas, cet homme est entré dans la maison, il en est revenu avec un appareil et nous a fait des photos. Plus tard, il m'en a envoyé une, par la poste... On ne l'a pas égarée, au moins?

Le sort de cette photo l'inquiète beaucoup. Ma sœur Elisabeta sourit, et son sourire dit:

— Non, on ne l'a pas égarée. Je vais te l'apporter.

En effet, elle l'apporte et la tend à papa. Papa la prend et la regarde longuement.

— Oui, dit-il, c'est la photo dont je vous parlais. J'étais plus jeune alors, et mon fils Gheorghe, le prêtre, l'était tout à fait. La barbe et les moustaches noires ne le vieillissaient pas du tout. Voilà aussi Marioara, toute joyeuse... Est-ce qu'elle pouvait savoir que la mort la guettait déjà? Et me voilà aussi...

Il rend la photo à Elisabeta.

— Gardez-la... Quand je m'en irai...

Les nains se tiennent très bien. *Nenea* Sorean aussi. Ils boivent... Ils boivent tous les trois... et ils ne se soûlent pas... Je voudrais les voir tous ivres-morts, allongés sur le sol et endormis. Costandina s'adresse à papa, en haussant la voix:

— Toi, papa, ne parle pas de mourir, tu es solide comme un chêne, tu vivras assez pour nous enterrer tous... tous... je sais ce que je dis...

Papa, qui s'était un peu ranimé, se replonge dans sa tristesse et dit, d'une voix qui ne lui ressemble plus du tout:

— Que Dieu m'en préserve... Que Dieu m'en préserve... Je voudrais vivre juste assez pour... Juste pour pouvoir travailler et gagner mon pain. Je n'aimerais pas me voir quémander à la table des autres...

Il regarde les tables apprêtées, les chaises où tant de gens se sont assis, toute cette famille qui est encore là et qui y restera au moins jusqu'à demain — donc encore un repas — et il murmure très, très bas:

— Du vivant de ma femme, bien peu de parents passaient mon seuil... Et maintenant... Ils sont venus aussi nombreux que le sable de la mer...

— Tu aurais préféré qu'ils ne viennent pas?

— Je ne sais pas. Mais quand les gens vivent seuls, il vaudrait mieux qu'ils meurent seuls aussi. A quoi bon tout ce tintamarre?

— C'est l'usage, dis-je, l'ancien usage.

— C'est pas seulement ça... Il y a aussi autre chose...

Je ne sais pas à quoi il pense exactement.

Mon frère Ştefan se ressouvient que maman est morte il y a trois jours, que l'enterrement a eu lieu hier soir et qu'on s'est rendu compte trop tard que maman ne s'était jamais fait photographier, qu'il ne nous reste aucune photo d'elle. Ma sœur Elisabeta dit:

— Si on y avait pensé hier, on aurait fait venir un photographe — il y en a un à Stănicuţ, c'est un des fils de Vancu Vene, il a appris le métier et fait des photos pour les mariées — il serait venu en faire une à maman.

— Morte? demande ma sœur Riţa.

On lui répond:

— Morte, bien sûr.

— Heureusement qu'on n'y a pas pensé! Nous aurions dû photographier maman quand elle était vivante. Que faire avec une photo d'elle, morte? La regarder, la revoir chaque fois comme elle était ainsi? Ah, non...

Assises chacune sur une chaise, les cinq ou six sœurs de papa se sont de plus en plus tassées sur elles-mêmes, elles sont maintenant toutes recroquevillées, comme si elles avaient froid. La canicule est toujours la même. Toutes boivent la *tzouïca* en silence, dans de petits pots de terre, et ma tante Uche boit aussi, lentement, méthodiquement. Elle boit et grignote longuement de petites mottes en terre glaise, brûlée. Je l'ai toujours connue ainsi. Je lui demande:

— Tante Uche, vous n'en avez pas assez de cette terre brûlée?

— Non, mon petit, j'en mange toujours, je n'en ai jamais assez, vois-tu.

— Vous aimez ça?

— C'est pas tant que je l'aime, c'est que je sens que c'est bon pour mon estomac.

— Et si vous cessiez d'en manger, qu'est-ce qu'il arriverait?

— Je tomberais malade. J'en mourrais peut-être. C'est cette terre brûlée qui me fait vivre.

Ma tante Ciurea se met à rire, et ma tante Uţupăr aussi. La tante Ciurea dit:

— Moi, je mange du pain, et quand il n'y en a pas, de la *mămăligă*... Mais de la terre... de la terre, même brûlée, si j'en mangeais, j'en mourrais...

Ma tante Uche prend facilement la mouche:

— Moi... Moi, j'aimerais mieux mourir que de regarder une femme qui a un œil crevé.

La querelle aurait continué et elles se seraient dit des sottises, si ma sœur Elisabeta n'était intervenue pour les apaiser.

— Il n'y a que trois jours que maman est morte, hier soir nous l'avons conduite au cimetière pour l'enterrer, et vous... vous vous querellez ici... Dans cette maison qui a été pendant si longtemps la sienne...

Elles baissent le nez, mais elles continuent à boire, lentement, tranquillement, en connaisseuses.

— Une photo! reprend mon frère Ştefan. Une photo! S'il nous était resté une photo de maman... Il n'y en a aucune... Bientôt nous aurons oublié jusqu'à son visage.

Ma tante Uţupăr enchaîne, incorrigible:

— Tudor... Tu ne l'oublieras jamais, ta Maria, pas vrai?

Cette question jette papa dans le trouble. Il ne se hâte pas de répondre. Il se tait. Longuement. Puis il dit:

— Est-ce que je sais? Je ne sais pas!... Je n'ai jamais vu ma mère. Elle m'a mis au monde, puis elle est morte. C'était une heure après ma naissance, deux heures peut-être. Je ne l'ai jamais vue, je n'ai pas connu son visage. Mais papa... Papa est mort quand j'avais déjà fait mon service militaire... Et c'est à peine si je peux me souvenir de ses traits. Quant aux yeux... Je ne sais plus très bien comment étaient ses yeux... Bleus? Verts? La défunte, qui ne l'avait vu que deux fois, disait qu'ils étaient verts.

— Une photo! répète mon frère Ştefan, une photo... ah, s'il nous était resté une photo de maman!

S'il nous était resté une photo! Nous nous en serions souvenus plus longtemps. Mais combien de temps? Les photos vieillissent, elles aussi, les visages s'effacent, disparaissent. Et c'est de la même façon que disparaissent de notre mémoire, de nos souvenirs, les visages les mieux aimés. Nous oublions bientôt, très tôt parfois, ceux qui s'en vont avant nous, et nous-mêmes sommes assez tôt oubliés par ceux qui nous survivent.

De l'autre côté de la rue étroite, le fou cogne ses acacias. Papa dit à ma sœur Riţa:

— Porte à Sandu une écuelle pleine, quelques petits pains et une bouteille de vin.

— Mais j'ai peur, dit ma sœur Riţa, j'ai peur d'entrer dans sa cour.

— Passe-lui les plats par-dessus la palissade.

Ma sœur Riţa prépare ce qu'il faut, traverse la rue, appelle le fou et lui passe le tout.

— *Bogdaproste*, dit le fou, *bogdaproste*, ma fille, et que Dieu l'accepte en son nom.

Il s'assied par terre, sur l'herbe, mange tout, boit tout, rend à ma sœur la vaisselle vide et répète:

— *Bogdaproste*, ma fille. Que Dieu l'accepte en son nom.

Il savait donc que maman est morte il y a trois jours et que nous l'avons enterrée hier au soir.

Peut-être que le fou n'est pas si fou qu'on le croit.

Nenea Sorean continue à boire avec les nains de Costandina.

La tante Uche m'offre quelques mottes de terre glaise, brûlée.

— Goûte, ça te plaira peut-être.

— Non, merci.

— Si tout le monde mangeait de la terre, il n'y en aurait bientôt plus, de terre. Les hommes sont nombreux... hé-hé... presque aussi nombreux que les fourmis.

Que peuvent bien devenir les fourmis qu'on a enterrées avec maman? Et les abeilles? Les fourmis se frayent un chemin, elles ressortent à la surface, mais les abeilles, les abeilles mourront, si elles ne l'ont déjà fait.

Sur les fourmis, nous savons bien peu de chose, et tout aussi peu sur les abeilles. Et les hommes? Nous en savons encore moins, nous n'en savons presque rien.

J'entre dans la maison, je bois un verre d'eau, j'ouvre la porte et je regarde le lit où maman a dormi pendant tant d'années, auprès de son mari.

Il y a trois jours que maman n'est plus. Hier au soir, nous, ses enfants, ses parents, sa famille, tant d'autres encore, parmi lesquels son mari, mon père, nous l'avons conduite au cimetière, nous l'avons enterrée et l'avons laissée là toute seule, avec les os du grand-père tout auprès, avec les os d'Alexe et de Rada au-dessus, posés sur le couvercle du cercueil. Puis nous l'avons quittée, nous l'avons abandonnée, seule, là-bas. Ou plutôt non: nous l'avons laissée avec tous nos morts — et nous en avons des centaines, sinon des milliers — et avec tous les morts du village. Ceux-là se comptent par dizaines de milliers, parce que le village est très vieux.

La tante Uche m'invite de nouveau:

— Mange, Zăricuţă, mange un peu de terre brûlée, si peu que ce soit, tu as peut-être des trous dans l'estomac. Si tu as des trous dans l'estomac et que tu manges de la terre brûlée, tu guériras.

— Non, je n'ai pas de trous dans l'estomac.

Je prends quand même une petite motte, je la grignote du bout des dents, la mâche longuement et l'avale. La tante Uche me regarde, sans perdre aucun de mes mouvements.

— C'était bon?

— Ce n'était pas mauvais.

Elle aurait préféré une autre réponse, mais elle se contente de celle-là. Elle me tend une autre motte.

— Tiens, prends et garde-la. Tu en auras peut-être envie. La terre brûlée, c'est comme le tabac. Quand on s'y habitue, on ne peut plus s'en passer.

Ma sœur Elisabeta me dit:

— Allons faire quelques pas dans la cour. Tu as dû t'engourdir depuis le temps que tu es assis là, sur cette chaise.

Un temps, elle se tait. Puis elle demande:

— Tout à l'heure tu étais parti au village, à l'auberge, pour faire les comptes avec l'aubergiste.

— J'étais parti, mais je suis revenu à mi-chemin. J'irai plus tard.

Nous nous promenons dans la cour. Quand nous étions enfants, la maison nous semblait grande, les arbres énormes et la cour, cette cour où vivaient les volailles et le bétail, nous semblait immense. A présent, tout semble s'être rapetissé. La maison n'est qu'une pauvre masure, les acacias, les pruniers sauvages, les pommiers sont tordus, rabougris, chétifs, la cour insuffisante, petite même. Tout au fond, un fourré d'acacias hérissés d'épines, quelques érables, et parmi eux de hautes tiges de follette, aux larges feuilles épaisses.

— A cette place, dit ma sœur, nous avons planté autrefois un noyer. Il a un peu grandi, puis il a séché avant de donner des fruits.

— Oui, dis-je, nous avons souvent essayé d'avoir des noyers. On en plantait deux ou trois, ils poussaient quelque temps, puis ils se desséchaient.

— La terre ne leur vaut rien.

Ma sœur s'arrête soudain.

— Tiens, dit-elle, tiens, attends voir...

J'attends. Et pendant que j'attends, parmi les arbres noueux et rabougris, aux troncs minces, couverts d'épines, et les grandes herbes vertes, au parfum violent et irritant, ma sœur fait quelques pas, s'arrête, se penche vers le sol et ramasse quelque chose.

— Regarde-moi ça!... Mes chèvres!

Elle soulève au-dessus des herbes deux têtes de chèvres dépecées. Le sang s'est coagulé, les cornes sont intactes, les dents ricanent, comme celles de toute bête dont on a enlevé la peau.

— Ça, ça ne peut être que Bicoï. C'est lui qui a volé mes chèvres et les a égorgées. Qui sait dans quel recoin elles sèchent au soleil, mes chèvres, bien salées et fumées...

Son voleur supposé, elle l'envoie à tous les diables, ma sœur Elisabeta, et de la belle manière encore. Dommage qu'il ne soit pas là pour l'entendre.

— Enfin, dis-je à ma sœur, je comprends, il a volé tes chèvres pour les saler et les manger, mais qu'avait-il besoin de revenir te jeter leurs têtes dans la cour?

— Pure méchanceté! Pour se ficher de moi...

— Et comment sais-tu que c'est justement Bicoï qui a fait ça? Ça pouvait être un autre.

— Allons donc! C'est Bicoï. C'est son habitude de rapporter la tête dépecée des chèvres et de la lancer dans la cour des gens. Si c'était Lambe Coş, il m'aurait jeté les sabots. Il lui faut les cornes, à celui-là. Des tziganes lui ont appris à faire des peignes en corne. Il va les vendre à la foire, et il en tire quelques sous. L'argent est rare et cher, par ici.

Je souris et je réponds:

— S'il fallait en juger par la quantité de vin que ton mari a achetée à l'auberge à mon compte...

— Ça, c'est autre chose. C'est pour la mort de maman. On ne meurt qu'une fois.

Nous revenons vers les mûriers. En passant près de la grange, ma sœur se dresse sur la pointe des pieds et suspend les têtes de chèvre en haut, sous la gouttière.

— Elles sècheront au vent et au soleil. Quand les faiseurs de peignes passeront par le village, je leur donnerai les cornes, ils m'en tireront quelques beaux peignes, au moins.

— Et Bicoï... A Bicoï, qu'est-ce que tu vas lui demander pour tes chèvres?

— Rien.

— Pourquoi ça? Si tu es sûre que c'est lui le voleur, il faut lui demander un dédommagement.

— Si j'en demande... Si j'en demande, il me mettra le feu à la maison.

— Il est devenu si mauvais que ça?

— Oui. C'est depuis qu'il est rentré du service militaire.

Le temps passe. Nous voilà de nouveau assis. Et toujours à l'ombre des mûriers. Des mûres tombent sur nous, tantôt blanches, grosses, douces comme le miel, tantôt bleues et aigrelettes: comme ça se trouve.

Nenea Sorean est toujours avec les nains de Costandina. Ils sont encore d'aplomb tous les trois, et continuent à boire.

— Quand j'étais soldat, dit *nenea* Sorean, quand j'étais soldat et que je montais la garde au Danube...

— Nous, on ne sera jamais soldats, disent les nains tout d'une voix, nous avons été à Turnu et on nous a réformés. Paraît qu'on a une trop petite taille.

— Tout le monde n'a pas cette chance...

Papa rentre dans la maison. La salle est pleine de vaisselle sale, de restes de nourriture, de bouteilles et de dame-jeannes vides. Ma sœur Elisabeta s'y est retirée pour y mettre un peu d'ordre. Elle voit papa sur le seuil, et demande.

— Tu veux entrer?

— J'aimerais bien. Je voudrais me coucher. Tous mes os me font mal, on dirait qu'on m'a roué de coups.

— Tu peux aller te coucher. J'ai aéré le lit, j'ai changé aussi les draps.

Papa traverse la salle, passe près de ma sœur, ouvre la porte. Il n'entre pas dans la chambre et reste sur le seuil. Le lit est propre. Les draps sont blancs comme neige, blancs comme neige aussi les *deux oreillers.*

Pourquoi donc, quand elle a fait le lit, ma sœur Elisabeta a-t-elle mis deux oreillers? Il y a trois jours, maman est morte dans ce lit. Et c'est là qu'elle a reposé, morte, jusqu'à hier au soir, quand nous l'avons emportée, conduite au cimetière et enterrée.

Papa semble voir la chambre pour la première fois. Il y a deux icônes au-dessus du lit. Saint Georges monté sur le cheval blanc et Saint Démètre sur le cheval rouge. Pourquoi donc toutes les icônes représentent-elles Saint Georges sur un cheval blanc et Saint Démètre sur un cheval rouge? Son fils aîné, à lui, s'appelle Gheorghe. Il porte une barbe à présent, et il est prêtre à Urlaţi, dans le district de Prahova. Sa première femme s'appelait Dumitra. A présent... A présent Dumitra n'est plus que poussière... Poussière et os décharnés, dans le cimetière. Ce même cimetière où l'on a enterré hier au soir sa seconde femme, Maria... Il y a aussi une autre icône dans cette chambre où flotte encore l'odeur de l'encens, l'odeur de cire fondue et brûlée, l'odeur de la mort. Elle représente une femme jeune, presque une enfant, blonde et belle, qui tient un enfant dans ses bras. L'enfant sourit. Il est tout nu et il sourit. La jeune femme est Marie — Marie, la Mère du Seigneur — et l'enfant nu est notre Seigneur Jésus-Christ. Marie, la Mère de Dieu, se tient immobile sur l'icône. L'autre Marie, la sienne, la mère de ses enfants, est aussi immobile, mais dans la terre. Il murmure:

— Maria, Maria... Comme je t'aimais, Maria, Maria!

Non. Il ne se couchera pas dans ce lit tout frais, avec ses *deux oreillers.* Il y a dormi auprès de Maria. Pendant des années et des années. Pendant des centaines de nuits. Non. Non pas des centaines, des milliers... Des milliers de nuits. Il détourne la tête et dit à ma sœur:

— Je ne peux pas dormir ici. Prépare-moi la chambre de la cour, près de la cuisine. Je m'installerai là-bas. Tu comprends?

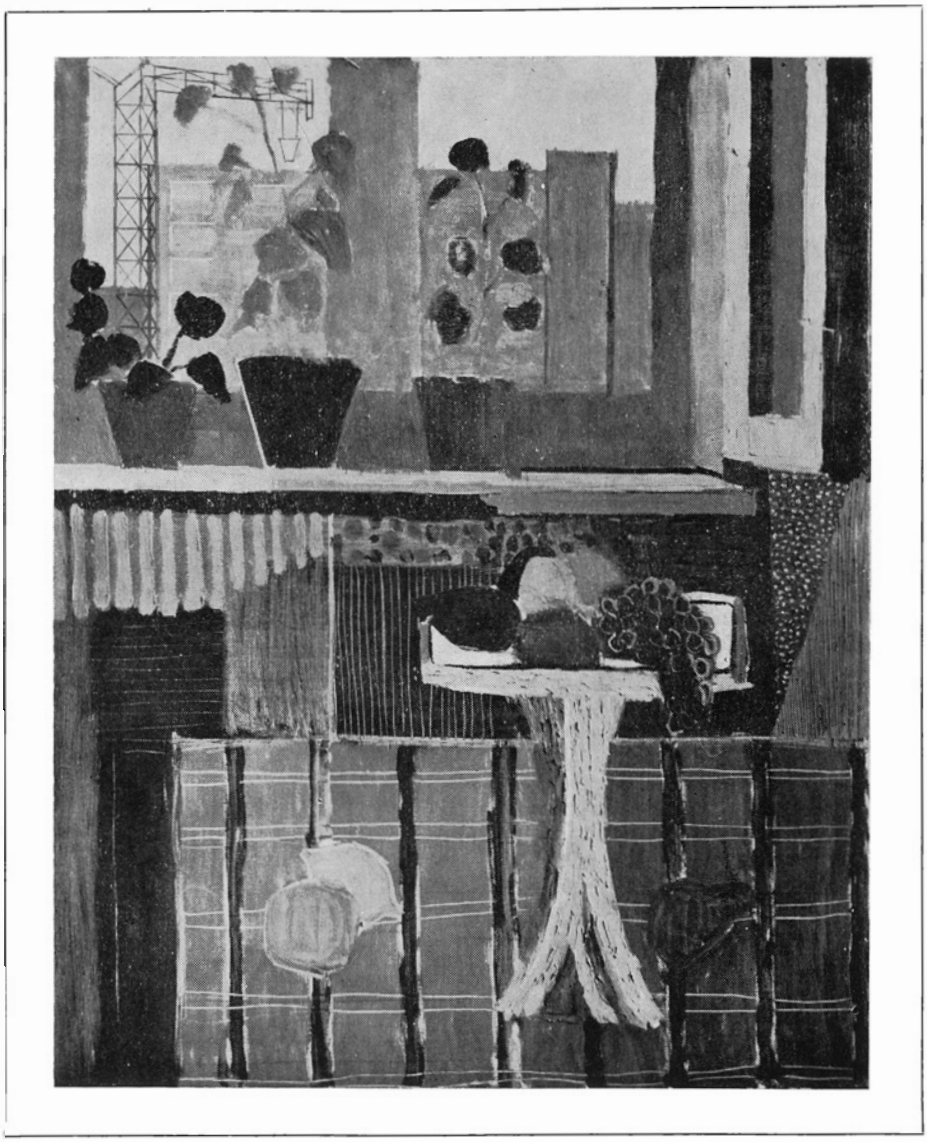
— Oui, dit ma sœur Elisabeta, je comprends. Tu ne veux pas dormir tout seul, là où tu n'as jamais dormi seul jusqu'à présent.

Papa réplique d'une voix dure:

— Tu crois que j'avais besoin de me l'entendre dire?

Je les quitte, et je monte tout seul sur le remblai de la voie. Mon frère Ştefan m'appelle depuis la cour:

GHEZA VIDA:
Paysan (sculpture
en bois)



GHEORGHE ŞARU: Nature morte (huile)

— Tu vas à la vigne?

— Non. A la gare, pour demander à quelle heure part le train de Bucarest.

— Pas besoin. Il y en a un à sept heures et un autre à onze.

— J'y vais quand même.

— Ça te regarde.

En fait, ce n'est pas à la gare que je veux aller, c'est au cimetière. Hier, à cette heure, nous y conduisions maman, nous allions l'enterrer dans cette espèce de four en briques noires, bien voûté, construit par mon neveu Stănică. Tous pleuraient sur elle et surtout ses filles, même Costandina se lamentait. Nous l'avons accompagnée, enterrée, puis abandonnée là et nous sommes rentrés à la maison pour y manger, pour y boire. Puis la fatigue a eu raison de nous, et nous avons dormi. Nous, les hommes, sur la colline, dans la vigne; mes sœurs, brisées de fatigue, à la maison, et maman a dormi au cimetière la première nuit de son sommeil éternel.

Tout en avançant sur le sentier qui longe le remblai, me voici arrivé à la fontaine, un mince fil d'eau froide et claire qui jaillit du flanc de la colline. Je m'y arrête, y lave mes mains, en fais un creux où je bois. D'autres sources, également froides et limpides, coulent par-dessous le remblai, sous le cimetière — c'est-à-dire sous nos morts — et sous la route, jusqu'au lit du Călmățui.

Voici la palissade qui sépare de la voie le côté est du cimetière. La palissade est haute, faite en lattes épaisses et appointies. Dans le cimetière, une quantité de mûriers et de pruniers sauvages ont poussé le long de la haie, — parfois plantés de main d'homme, parfois simplement par hasard. J'examine la palissade, y découvre deux lattes disjointes, je les écarte et pénètre dans l'enceinte. La vieille église en bois tient ses portes largement ouvertes, rabattues contre la paroi. A l'intérieur il fait assez sombre. Après quelques instants, mes yeux s'habituent et je commence à distinguer les parois, les stalles, les bougeoirs et même les icônes, celles à qui Dioaïca, qui m'a servi de sage-femme, a arraché les yeux au couteau pour ses sortilèges. Voici les encensoirs où personne n'a plus allumé d'encens depuis de longues années. Voici, près de l'autel, les étoles et les vieilles toques des prêtres qui, jadis, ont passé leur vie à officier ici.

— Quel peut bien avoir été leur nom?

Le village les a oubliés. Le village ne se souvient plus que du père et du grand-père du pope Teofil, qui dessert aujourd'hui la nouvelle église de notre village d'Omida, dans notre longue, notre étroite, notre pauvre Vallée du Călmățui.

Un jour viendra où le village aura oublié le père Teofil à son tour... Un jour le village nous oubliera tous, nous les vivants d'aujourd'hui. Il oubliera aussi maman. Et nous-mêmes, ses fils, nous l'oublierons bientôt, maman qui nous a donné le jour et nous a élevés, maman qui vient de mourir et qu'hier au soir nous avons conduite ici en grande pompe, pour l'enterrer. Où donc est sa tombe? C'était par ici, à quelques pas de l'église...

Le village a oublié ses prêtres. Le village a oublié tout ce qui était autrefois. Le village ne regarde plus en arrière, il regarde en avant, toujours en avant.

— Vous aussi, vous regardez en avant, tante Uțupăr?

— Non, Zăricuță, je regarde en arrière et je me souviens que j'étais jeune au temps où j'ai connu mon Laurențiu... En avant! Que veux-tu que je voie devant moi? Ma mort et celle de mon Laurențiu?...

Laurențiu Piele, qui semblait somnoler, tressaille et dit:

— Et pourquoi penses-tu donc, dis, à ta mort et à la mienne? Tu ferais mieux de penser à la noce des douze enfants de Dița, sans parler de tes autres petits-fils et arrière-petits-fils.

Pourquoi les icônes peignent-elles Saint Georges sur un cheval blanc et Saint Démètre sur un cheval rouge? Je n'ai jamais vu de chevaux rouges, il n'y a que des chevaux roux. Un cheval roux, c'est une chose et un rouge, une autre.

Le village d'autrefois! Quelques huttes enfoncées dans le sol, entourées de grands enclos pour le bétail, cette église en bois, le Călmățui et les forêts proches. Seule l'église est restée telle qu'elle était. Et d'autres choses encore: le cimetière... le cimetière et le Călmățui...

Comment était-il, le visage de tous ces ancêtres à moi? Qui était cette femme mystérieuse qui a mis mon père au monde et qui en est morte aussitôt? Elle avait apporté au foyer de grand-

père un garçon, qu'elle avait eu de son premier mari. Ce garçon, c'est le demi-frère de papa, Alisandru Nasta, qui sait lire et écrire les vieux caractères cyrilliques... Ce vieillard qui taille des croix et en fait l'aumône. Et qui étaient ces frères étranges de cette mystérieuse grand-mère, ces frères venus à cheval, sombres et armés jusqu'aux dents, emporter son corps pour l'enterrer, où?

Quand j'avais à qui le demander, je ne l'ai pas fait, et maintenant, *maintenant je ne peux plus le demander à personne, parce que tous ceux qui auraient su me répondre sont morts.*

— Dis, papa, comment s'appelait ta mère, à toi?

— Je ne sais pas, mon garçon.

— Mais tu l'as su autrefois?

— Non, je ne l'ai jamais su.

— Et tu ne le regrettes pas?

— Même si je le regrettais, à quoi bon? Je n'en saurais pas plus long.

— Tante Agopa, c'est vous qui devriez le savoir...

— Savoir quoi, mon petit?

— Comment s'appelait la mère de papa?

— Je ne sais pas, mon petit, je ne sais pas du tout. Quand ton grand-père lui parlait, il lui disait «Hé, là, femme», quand il en parlait aux autres il disait «ma femme», et plus tard quand elle était morte, «ma femme qui est morte tantôt». Plus tard, il n'en parlait plus du tout. Quand il arrivait que quelqu'un s'en souvienne, il disait: «Ah, oui, la défunte... la défunte qui m'a laissé Tudor.» C'est tout... C'est tout ce que je sais, Zăricuţă, je ne sais rien de plus, mon petit.

Un jour, j'ai interrogé mon oncle, Alisandru Nasta:

— Mon oncle, comment s'appelait votre mère?

— Maman? Je ne sais pas, mon garçon. *Pour moi, maman, c'était maman.* Je n'avais pas besoin d'un autre nom.

— Mais son visage, comment était-il?

— Je l'ai oublié, Zăricuţă, je l'ai tout à fait oublié. Je n'avais que six ou sept ans quand elle est morte. Quand j'y pense, je la revois comme à travers un brouillard où je ne peux rien distinguer, un brouillard épais, très épais...

Dans le clocher, au-dessus de moi, on entend un bruit d'ailes. Je lève les yeux: les chouettes. Dehors, il fait grand jour. Ce n'est même pas l'heure du couchant. Elles ne hululeront point. Elles l'ont fait cette nuit. Elles l'ont fait pour maman, maman qui est morte il y a trois jours et que nous avons enterrée ici hier au soir, tout près d'elles ...

J'ouvre un livre. Sur les larges caractères qui semblent ornés, enluminés, il y a des gouttes de cire. La cire des cierges qui ont brûlé ici et donné de la lumière.

Où sont les mains qui ont allumé ces cierges? Où sont les yeux qui regardaient ces lettres? Où, les lèvres qui récitaient et chantaient ces prières?

— Seigneur, ayez pitié de nous...

— Seigneur, ayez pitié de nous...

— Que Dieu l'accepte en son nom...

C'est dans cette vieille église de bois que mes ancêtres ont été baptisés.

— Que soit baptisé le serviteur de Dieu...

C'est ici qu'on les a mariés, c'est ici encore qu'on leur a lu, avant de les enterrer, les prières pour les défunts.

Je referme le vieux livre sur le pupitre. Je le referme et je pose un baiser sur ses couvertures. Mes paupières s'abattent. Quand je les rouvre, je vois l'église pleine de monde.

— Vous vous étiez endormi dans la stalle?

— Peut-être.

— L'enterrement d'hier a dû vous fatiguer.

— Tous les enterrements fatiguent.

— Et les noces, alors! Parlons-en!

— A la noce, c'est surtout le marié qui se fatigue.

— Hi-hi-hi... hi-hi-hi...

— On est venu réparer l'église.

Ils ont apporté des planches, des clous, des marteaux.

Toc...

Toc...

Toc...

Il n'y a de paix nulle part, pas même dans les cimetières.

Toc...

Toc...

Toc...

Je quitte l'église dans un fracas de marteaux. Après avoir fait quelques pas, je reviens en arrière et dis aux ouvriers:

— N'oubliez pas de réparer aussi le toit. Il pleut dans l'église.

C'est un moustachu qui me répond, qui semble être leur chef:

— On ne touchera pas au toit, même s'il était criblé de trous. Le père Teofil ne nous a embauchés que pour les murs.

— Je lui parlerai, il vous commandera une réparation générale.

— Alors, ça ira.

Les cloches tintent de leur voix grêle. Et pourquoi donc? Maman est morte il y a trois jours, hier soir nous l'avons amenée ici et enterrée. Pour les morts qu'on a déjà enterrés, les cloches cessent de sonner... cessent de sonner...

Toute une troupe de marmots en guenilles, pieds nus, le teint jaune, grimpe aux mûriers et aux pruniers qui longent la palissade est du cimetière.

— Oh!... Dis donc, elles sont à point, les mûres!...

— Et les prunes...

— On bouffera tant qu'on pourra...

— Tant qu'on pourra...

Je suis près de la tombe de maman. Une longue taupinière. Sur la terre noire, des empreintes de pieds nus, des pieds d'enfants. Ils ont joué par là, la tombe de maman était sur leur chemin, ils ont marché dessus, ils ont sauté dessus, ils ne l'ont pas contournée. A quoi bon? Les morts ne sentent plus rien. Je ramasse la terre, je cherche à redonner une forme plus soignée à la tombe, j'efface les traces de pas, j'écarte les feuilles mortes apportées par le vent.

Tombe soignée, tombe à l'abandon... Comme si ce n'était pas tout un!... La croix, au chevet de maman, est toute de travers. Il y a un seul nom dessus: MARIA.

La plupart des croix, qu'elles soient de bois ou de pierre, ne portent pas de nom du tout.

Je m'allonge sur l'herbe, près de la tombe fraîche de maman. Bientôt je réalise que je suis couché sur une ancienne tombe. A qui est-elle? La croix de bois est brisée et gît par là, le long de la tombe ou par-dessus. Mon Dieu, à qui est-elle? Sur quelle poussière, sur quels os ai-je cherché mon repos?

Je me redresse à demi et regarde autour de moi. Des croix et des tombes. Des arbres et des buissons. De l'herbe. De l'ivraie. Des fleurs. Ces fleurs ne sont-elles pas les yeux des morts, qui nous regardent de là-dessous?

De nouveau les cloches. Cette fois-ci, ce sont celles de la grande église du village. Pour qui? Ah, oui, pour ce vieillard que son petit-fils a tué à coups de poings sur la tête, *parce qu'il mangeait trop et qu'il tardait à mourir.*

Nous ne devrions pas vivre trop longtemps. Nous ne devrions pas obliger nos petits-fils à nous tuer parce que nous mangeons trop et que nous tardons à mourir. Nous devrions apprendre à accepter la mort. Apprendre à quitter la vie à temps, pour laisser la place aux autres.

D'innombrables fourmis noires, qui semblent poisseuses, ont surgi sur la tombe fraîche de maman. Est-ce qu'elles veulent y faire une fourmillière?

Des abeilles volent de fleur en fleur. Elles ressemblent en tous points à celles qu'on a enfermées hier au soir dans le cercueil de maman, dans la tombe de maman. Peut-être étaient-elles toutes d'un même essaim. Au soir, quelques-unes ont regagné la ruche. D'autres n'y sont

jamais revenues. Une petite vieille, courbée en deux, cueille de l'herbe sur les tombeaux et la fourre dans un sac. Je lui donne le bonsoir, car il fait nuit maintenant, et je demande:

— Est-ce que ce n'est pas vous la mère Dioaïca?

La vieille se met à rire, et en riant, elle découvre deux rangées de dents blanches et intactes.

— Non, mon garçon, non. Dieu m'en préserve! Cette Dioaïca dont tu parles est morte il y a longtemps. Elle avait arraché les yeux des saints, elle avait fait des sortilèges avec et elle est morte, maudite par tout le village.

J'insiste:

— Alors, vous êtes la mère Unturica?

Elle rit plus fort encore:

— Unturica!... Comment veux-tu que je sois Unturica!... Unturica a péri écrasée par le train. Il l'a déchiquetée. Elle était ivre morte. Elle rentrait de la gare le long de la voie, le train l'a surprise sur les rails et l'a écrasée. Hein?... Je crois bien que tu vas me demander si je ne suis pas la Ciocoşa...

— Non, la Ciocoşa, je l'ai vue hier. Elle est venue à l'enterrement de maman.

— Eh bien, mon garçon, pour tout te dire, je suis Pitulicea, la veuve de Vititiu, du hameau de Viorica. Tu as peut-être connu Vititiu, le vieux Vititiu? Celui qui autrefois, à la foire de Turnu, est entré dans la cage des ours et leur à cassé la nuque à tous, un à un?

— Il y a longtemps qu'il est mort, Vititiu?

— Longtemps. Il peut bien y avoir une vingtaine d'années.

— Et où l'avez-vous enterré?

Elle me montre une tombe presque entièrement recouverte de fleurs.

— C'est ici.

La croix est en pierre grise, et il n'y a aucun nom dessus.

— Pourquoi n'avez-vous pas demandé au tailleur de pierres d'y graver son nom?

— Et qui l'aurait lu?

Elle cueille de l'herbe sur tous les tombeaux et remplit son sac.

— Pourquoi vous faut-il tant d'herbe?

— C'est pour ma chèvre. Je ne peux plus tenir une vache laitière, alors j'ai une chèvre.

— Et Bicoï, il ne vous l'a pas encore volée, votre chèvre?

— Il m'en a volée une il y a trois ans.

— Et vous vous êtes vengée, vous l'avez maudit?

— Que non. Je ne crois pas à ça. Je l'ai rossé de la belle manière.

— Rossé?

— A l'auberge, chez Buciuc. Je l'attendais à la sortie. J'ai empoigné mon gourdin et je lui ai tapé sur l'échine jusqu'à ce qu'il ait son compte.

— Et lui, il ne se défendait pas?

— Est-ce que je lui en laissais le temps?

— Et il ne vous a pas frappée?

— Me frapper, moi? Je suis une vieille femme, j'ai passé quatre-vingts ans. Celui qui lèvera le bras pour me frapper le perdra, il se déssèchera.

Je change de sujet.

— La tombe de Vititiu... Elle est toujours parée de fleurs, comme maintenant?

— Et pourquoi pas? De son vivant, je le soignais bien, il était toujours proprement vêtu. Il changeait de chemise deux fois par semaine. Depuis qu'il est mort, je n'ai plus de chemise à laver. Les morts n'ont plus besoin de chemise, mais ils ont besoin de leur tombe, et alors moi, depuis qu'il est là, je prends soin de sa tombe, que veux-tu?

— Et quand vous ne serez plus...

— Il y aura ma petite-fille qui en aura soin, et ensuite... ensuite, personne. On nous oubliera et voilà... voilà tout.

Elle entasse l'herbe cueillie dans son sac, le hisse sur son dos et s'en va, toute guillerette. On lui donnerait trente ans, pas quatre-vingts. Elle est au portail, mais elle ne l'ouvre pas. Elle revient sur ses pas, sac au dos.

— C'est toi le fils de Maria?

— Oui.

— Celui qui habite Bucarest?

— Celui-là même.

— Dans le village, on dit que tu as lu un tas de bouquins.

— J'en ai lu, oui.

La vieille pose son sac à terre, sur une tombe envahie par l'ivraie, tend le cou vers moi, plante ses yeux dans les miens et demande:

— Et dans tout ce que tu as lu, est-ce que tu as découvert ce que c'est que la vie et la mort?

— Non. Je ne sais pas.

— Alors, tout ce que tu as lu, c'est pour rien.

Elle se tait. Elle me regarde. Puis elle regarde la tombe de maman, et les autres. Elle dit:

— Moi... moi, je demandais à tout le monde, tantôt à l'un, tantôt à l'autre, je voulais qu'ils me disent s'ils savaient, eux, ce que c'est que la vie et ce que c'est que la mort. Personne n'a su me répondre. Il y en avait même qui se moquaient de moi: «Dis donc, la femme, est-ce que tu es dans tous tes esprits?» Oui, c'est comme ça qu'ils me disaient. Est-ce que je sais, peut-être bien que j'avais perdu mes esprits, mais je voulais savoir *ce que c'est que la vie*, savoir *ce que c'est que la mort.* Quand j'ai vu la dernière heure de mon homme arrivée, on est tombés d'accord tous deux: dès que tu mourras et que tu auras appris ce que c'est que la mort, tu paraîtras dans mon rêve et tu me diras tout ce que tu as appris, tu entends, Vititiu?

— Et il s'est montré?

— Pas le premier soir. Il s'est montré la troisième nuit après son enterrement. Dans mon rêve. c'était l'été, et c'était vraiment l'été; j'étais assise sur la *prispa* à l'attendre, comme je l'avais fait chaque soir pendant plus de quarante ans, quand il rentrait du travail. Et il est venu. Il était jeune et beau, mais son visage était horriblement triste. Il s'est arrêté à un pas de moi, il me regardait... il me regardait... «Eh bien, j'ai demandé, *dis-moi, Vititiu, ce que c'est que la vie, et dis-moi ce que c'est que la mort?*» Vititiu a baissé la tête et m'a dit tout bas, si bas que je l'entendais à peine: «La vie n'est rien, Pitulice, et la mort non plus n'est rien. L'une et l'autre sont une sorte de rêve. On tend la main pour saisir la vie. Elle vous échappe. On tend la main pour saisir le rêve. Et il vous échappe.» Je me suis approchée de lui et j'ai tendu les mains pour l'embrasser... L'embrasser comme quand nous étions jeunes tous les deux. Il s'est effacé... Tout comme il avait surgi du néant, il s'est dissipé et il a péri dans le néant. Tu as compris?

— Oui, j'ai compris.

Pitulicea s'est mise à rire.

— Est-ce qu'on t'a fouillé dans la bouche?

— Comment?

— Si on t'a fouillé les dents.

— Non. Pourquoi m'aurait-on fouillé? Je n'ai jamais eu de rage de dents, même quand j'étais enfant.

— Bonsoir, dit-elle, je m'en vais maintenant, ma chèvre m'attend à la maison, je dois la traire et lui donner à manger. Si je ne lui donne pas d'herbe, elle ne me donne pas non plus de lait.

— Bonsoir, lui dis-je, bonsoir, grand-mère.

Les gamins quittent les mûriers et les pruniers, et s'en vont tout aussi bruyamment qu'ils sont venus. Au même moment deux grands gaillards entrent par le portail, leurs pelles et leurs bêches sur l'épaule.

— Où dis-tu que c'est, Lică?

— Là-bas, dans le coin.

Ils mesurent l'emplacement, au pas, et se mettent à creuser une fosse. Je m'approche d'eux et on cause.

— C'est pour qui?

— Pour le vieillard que son petit-fils a assommé.

— C'est aujourd'hui qu'on l'enterre?

— Non, c'est demain. On attend un médicin de Turnu, qui fera l'autopsie.

— Il y aura aussi le procureur?

— On a déjà eu des meurtres ici, à Omida. Quand il y a eu meurtre, le procureur arrive toujours.

Je me retire un peu à l'écart et je les laisse mesurer et creuser la fosse, une petite fosse étroite. Il n'était pas grand, le mort. Il s'était ratatiné. Il était devenu tout petit.

Ils creusent et ils plaisantent. Depuis que le monde est monde, les fossoyeurs plaisantent, rient, se font des farces. Est-ce ainsi que faisaient ceux qui ont creusé et préparé, hier matin, la tombe de maman?

A la sortie du cimetière, je rencontre mon frère Ştefan.

— Tu vas à la gare? Si on n'y va pas maintenant, et vite encore, on manque le train de Bucarest.

— Il y en a un autre plus tard.

— Il n'est pas bon celui-là, insiste mon frère Ştefan. On doit changer de wagon à Costeşti.

— On changera de wagon.

— Et si on dort?

— On se réveillera et on changera de wagon.

— Comme tu voudras.

— Alors, dis-je, allons maintenant tous les deux au bistrot de la gare pour boire un verre. A Bucarest, nous sommes tous les deux tellement pris qu'on n'a pas le temps de se voir, et encore moins de boire un verre ensemble.

Nous nous engageons sur le bord de la route, vers la gare. Il semble à mon frère que ma démarche est hésitante, et il prend mon bras pour me soutenir.

Autrefois, quand il était petit, je l'ai pris sur mon dos et je l'ai porté à l'école, pour qu'il y apprenne à lire. Maintenant il a grandi, il est fort, large d'épaules. Il a pris mon bras pour me soutenir. Son visage rond et large est encore bouffi par les larmes.

— Oui, dit-il doucement, à Bucarest nous sommes tous deux esclaves de notre travail, toi surtout, on n'a même pas le temps de se dire bonjour. *Nenea* Gheorghe, de Ploïeşti, est carrément fâché contre toi. Il dit qu'il y a des années que tu n'es plus allé le voir.

— C'est vrai, ça. Il a raison. Comment vont ses enfants? Ils doivent être déjà grands.

— Evidemment. Les filles... Elles sont toutes trois à marier.

— Elles se marieront, je ne m'en fais pas de souci.

Mon frère Ştefan sourit. Il y trois jours notre mère mourait, notre mère qui nous a donné le jour et nous a élevés. Hier, au soir, nous la conduisions au cimetière pour l'enterrer, et mon frère, qui ne cessait pas de pleurer, est en train de sourire! Il sourit et dit:

— Pas de soucis pour toi, peut-être, mais mon frère Gheorghe s'en fait, lui.

Nous entrons au bistrot. Il fait déjà soir, mais la chaleur du jour n'a pas diminué, elle est tout aussi accablante. Le bistrot est vide. A la gare, des dizaines d'hommes chargent les wagons de blé fraîchement battu. Une couche épaisse de poussière flotte dans l'air, au-dessus de la gare. Au comptoir, la femme du cabaretier, grasse, brune, avec de grands yeux noirs et brillants comme des olives.

— Bonsoir, madame Saulina...

Mon frère Ştefan murmure aussi un «bonsoir». Il aurait pu s'en épargner la peine. Les yeux de la cabaretière ne me quittent pas.

— Ah!... C'est vous?

— Oui, madame, c'est moi.

— Vous êtes venu à l'occasion...

— Oui, dis-je très vite, je suis venu pour l'enterrement de maman.

— Et monsieur... C'est Ştefan?

— Eh oui. Nous sommes contents de voir que vous ne nous avez pas oubliés.

— Vous prenez quelque chose?

— Du cognac. Pour reprendre des forces. Nous sommes éreintés.

— Je le pense bien. Quand mon mari est mort, je me suis tant démenée et j'ai eu tant à faire, que j'ai failli y rester aussi.

— De quoi est-il mort, monsieur Bucurescu?

— Le foie... C'est du foie que tout est venu.

Elle pose sur le comptoir deux verres de cognac. Nous les vidons presque d'un trait, et une grande chaleur nous pénètre aussitôt.

— L'homme, dit philosophiquement madame Saulina, l'homme est mortel. Il faut bien mourir de quelque chose.

— Si vous vouliez nous remplir une seconde fois nos verres?

— Avec plaisir, monsieur... monsieur...

Elle a oublié mon nom. Je ne suis pas encore mort. Je vis. Et la cabaretière, dont les enfants ont joué avec moi pendant de longues années, a oublié mon nom.

— Et vos enfants? Ils sont à la ville, je crois?

— Vous auriez mieux fait de ne pas me le demander...

Nous buvons la seconde tournée de cognac.

— L'aîné, on a trouvé du désordre dans ses comptes. Il était caissier à la gare, il vendait les billets. Il a eu trois ans pour ça. Pour trois mille lei, trois ans de prison. Heureusement, il les fait à la prison de Văcăreşti, aux environs de Bucarest. Le second, monsieur... heu... monsieur... Il travaillait à l'Administration des Finances... Caissier aussi... Il a un procès avec l'Etat. Le troisième étudie le droit. Il ne sera pas employé, il fera de la clientèle ici, au village.

Silence. Soupir. Elle remplit son verre de cognac, le lève, et dit:

— Que Dieu l'accepte en son nom! (Et elle inscrit le cognac à mon compte.) Le quatrième, ne m'en parlez pas. Il s'est tiré un coup de fusil dans la bouche. On n'a jamais su pourquoi, mais il s'est tué. Vous n'avez pas vu sa croix au cimetière? Elle est à côté de celle de son père.

— Encore.

Nous tendons nos verres. Elle les remplit. Le sien aussi.

— Que Dieu l'accepte en son nom. Quant à la fille... Elle n'en démordait pas, elle était amoureuse de son oncle, de Gagiu. «Voyons, ma fille, ton oncle Gagiu a bien vingt ans de plus que toi.» «Qu'est-ce que ça fait!» Lui, il venait me dire que si je ne lui donne pas ma fille, il irait se pendre, elle disait qu'elle boirait du poison. Je n'ai pas voulu avoir charge de deux âmes. Je les ai laissés se marier. Au fond, ça les regarde: c'est leur vie, c'est leur péché. L'avocat — il était avocat, Gagiu, au barreau de Turnu, il gagnait ferme, je vous assure — eh bien, il est mort deux semaines après la noce, du cœur, paraît-il. A présent, ma fille grignote sa fortune...

Elle remplit son verre, le sien seulement, le porte à ses lèvres, dit:

— Que Dieu l'accepte en son nom...

Elle a voulu m'appeler par le mien, mais elle ne s'en souvient pas encore. L'oubli... Que c'est bon, l'oubli! Peut-être qu'on ne pourrait pas vivre si on n'oubliait pas.

— Dans une demi-heure, le travail cesse à la gare. Le magasin se remplira de clients.

Son visage rayonne.

— Et comment parvenez-vous, madame Saulina, à servir tant de gens toute seule?

— Je ne suis pas seule, j'ai Nichita.

— Nichita?

— Un neveu de Bucurescu. Je l'ai fait venir de Cîmpulung. Il ressemble trait pour trait au défunt.

Derrière le comptoir ondule un rideau en gros drap vert. Il s'écarte soudain et un homme en surgit, jeune, bien en chair, cheveux roux, moustache rousse, sourcils roux, tout le portrait du défunt. Madame Saulina tressaille, sourit:

— Mon neveu, dont je vous parlais.

Nichita, le neveu, nous tend la main.

— Nous avons appris. Condoléances. Nous avons appris et nous regrettons.

Il remplit nos verres de cognac, en prend un aussi, et n'oublie pas celui de sa tante.

— Que Dieu lui pardonne. Que Dieu l'accepte en son nom.

On entend siffler une locomotive à la gare: c'est l'arrêt du travail. Couverts de poussière, épuisés, exténués, les hommes envahissent le bistrot. Nichita, le neveu qui semble remplacer le défunt en toutes choses, retrousse les manches de sa chemise et me sourit:

— Faut faire des sous, monsieur, on a besoin de beaucoup de sous, alors on en fait.

Je demande à madame Saulina:

— Autrefois, quand j'habitais par ici, *nenea* Bucurescu avait un associé, monsieur Sile... Qu'est-il devenu, monsieur Sile?

— Sile... il avait épousé ma sœur. Quand il est rentré de la guerre, les mauvaises langues, vous savez bien ce que c'est, lui ont raconté qu'elle avait couché avec des Allemands. Sile l'a quittée. Heureusement pour elle! Elle a épousé un certain Cleja, qui venait de rentrer d'Amérique avec ses poches pleines de sous.

— Il avait une bien belle maison, monsieur Sile!

— Il l'a encore, mais à quoi bon?! Après avoir quitté ma sœur, il a épousé une demoiselle Roată. Et le sort l'a puni. Il est devenu fou, il y a quatre ans de ça. L'ex-mademoiselle Roată le tient enfermé dans une chambre et lui passe ses repas par un guichet. Lui, que Dieu le punisse! il se promène à quatre pattes sur le plancher en aboyant. Il se croit chien et attend qu'une queue lui pousse pour en frétiller... Dieu préserve... Dieu préserve, ça pourrait être pire... Comment? Vous ne buvez plus? Nichita!... Où es-tu, Nichita?

— Ici, madame, ici!

C'est Nichita qui remplit cette fois les verres:

— Que Dieu lui pardonne... Que Dieu l'accepte en son nom.

Je m'en vais. Je paie et pars avec mon frère Ştefan. Nichita nous accompagne quelques pas.

— Nous avons eu du regret, madame Saulina et moi, beaucoup de regret. Sămînţă a acheté le vin chez Buciuc. Chez nous, il en aurait trouvé du meilleur, moins cher, et au besoin on aurait fait crédit.

Je ne réponds pas. Ni mon frère Ştefan. Nichita crie encore, derrière nous:

— Bonne nuit... Nous vous souhaitons bonne nuit, madame Saulina et moi.

Je demande à mon frère:

— Le cognac... Le cognac qu'on a bu, je l'ai payé ou non?

— Tu as payé. Tu as payé tout ce qui s'est bu.

— Allons chez Buciuc, lui dis-je, allons chez Buciuc payer aussi ce qu'on a apporté de là-bas.

Nous marchons sans hâte. Nous sommes plutôt étourdis. Voilà le cimetière. Le soir est transparent, bleuté. Bientôt surgira la lune, avec son visage jaune et grimaçant.

— Dis donc, dis-je à mon frère Ştefan, est-ce que ça te dirait d'aller voir monsieur Sile?

Mon frère Ştefan refuse.

— Non. Nous avons bu. Nous sentons le cognac. Cette femme qui le garde et le nourrit nous croira ivres, et que c'est pour ça qu'on veut le voir.

Je ris. Je ris pour de bon.

Maman est morte il y a trois jours, hier au soir nous l'avons amenée ici et enterrée, et maintenant je longe le cimetière avec mon frère Ştefan et je ris, je ris pour de bon.

— Elle nous croira ivres, tu dis? Sache que nous le sommes vraiment, nous le sommes tout à fait.

Chez Buciuc, nous trouvons mon beau-frère Sămînţă, mais aussi ma sœur Elisabeta. Mon beau-frère Sămînţă tient le parti de l'aubergiste: ce qu'il prétend est juste, on a reçu et on a bu tout ce qu'il dit. Ma sœur Elisabeta proteste:

— J'ai eu pas mal à faire ces derniers jours, mais tout ce qu'on a fait venir de l'auberge est passé par mes mains. N'essayez pas de me rouler, ça ne prend pas avec moi.

Elle se tourne vers moi:

— Ne les écoute pas, tu ne ramasses pas tes sous en pleine rue, tu les gagnes à la sueur de ton front. Tu ne paieras que ce qui est juste, ce que je te dirai de payer, moi, et pas un sou de plus. Y a pas de pire voleur que Buciuc dans ce village, et pas de pire sot que mon mari. Buciuc l'a alléché par ses promesses: «Signe donc là, c'est ton beau-frère de Bucarest qui paie, qu'est-ce que ça peut bien te faire, tu boiras gratis chez moi, une semaine durant, tout ce que tu voudras», et lui, le sot, il a donné dans le panneau. Dis voir, si c'est vrai ou non?

Sămînță regarde ma sœur de travers, il la rouerait de coups, il l'assommerait même, mais il n'ose pas, nous, ses frères, nous sommes là.

— Si tu le dis, tu as peut-être raison.

J'acquitte à l'aubergiste tout ce qu'il demande, sans marchander, le vin et la *tzouïca* ont été donnés en aumône, pour la mort de maman. Le vieil aubergiste, que je connais depuis toujours, s'étonne, le marchandage fait partie de la coutume de l'endroit, qu'il s'agisse de morts ou de vivants. Il prend l'argent, le compte, le fourre prestement dans son comptoir, sans remercier. Ma sœur Elisabeta écume.

— Tu triches sur les comptes, *nene* Buciuc, tu ne crains pas Dieu.

Il fait semblant de n'avoir rien entendu. Mon frère Ştefan dit tout bas:

— J'ai des brûlures à l'estomac. Nous devrions peut-être boire ici aussi un verre de cognac.

Nous en prenons tous. Même ma sœur Elisabeta.

Au moment où l'aubergiste prononce la formule «Que Dieu lui pardonne... Que Dieu l'accepte en son nom», voici entrer dans l'auberge quatre nouveaux venus: sandales de cuir à la paysanne, longues chemises blanches, chapeaux rejetés en arrière. Je les regarde et ne sais pas très bien d'où les prendre. Tous rient. L'un d'eux me montre du doigt en disant:

— Il nous a oubliés, depuis qu'il est à la ville il nous a oubliés...

Je me mets à rire aussi et leur tends la main.

— Pas tout à fait. Ce n'est pas pour rien qu'on a fréquenté la même école pendant cinq ans... Toi, tu es Ion... Toi, Ilie... Toi, Călin... Toi, Şoavă...

Je commande à l'aubergiste une tournée de cognac pour eux.

—Du cognac! La boisson des gens bien... Je pense que la défunte, elle, n'a pas goûté de cognac toute sa vie.

— Non, elle n'en a pas goûté, dit mon frère Ştefan d'un ton maussade, et qu'est-ce que vous voulez dire avec ça? Qu'on a négligé nos parents? Eh bien oui! Ça vous regarde?

Il est prêt à la bagarre. Ma sœur le calme:

— Laisse-les tranquilles. Ça leur est bien égal, notre malheur...

Nous levons nos verres pleins à ras bords, comme si nous allions trinquer pour nous mettre en train. Mais ce sont d'autres mots que nous prononçons, d'une voix grave, grave, chargée de regrets:

— Que Dieu lui pardonne...

— Que Dieu l'accepte en son nom...

Après avoir vidé nos verres en renversant la tête en arrière, et avalé ce cognac comme si c'était de l'eau, Ilie dit:

— Demain... Hé-hé... Demain, on sera à la fête...

— Quelle fête?

— Le docteur arrive de Turnu. Avec lui, le procureur. Et ils amènent aussi le meurtrier.

— Qu'est-ce qu'il peut y avoir de drôle à ça?

— De drôle? Mais le docteur coupera le vieux en petits morceaux, pour l'autopsie, et l'agent sanitaire le recoudra. Tout ça se passera dans la cour, sur une table, et nous grimperons sur la palissade, nous regarderons et nous verrons comment c'est fait par en-dedans, un homme.

— C'est ça que vous appelez une fête?

— Ben, comment veux-tu appeler ça?

Ils éclatent de rire. Ils rient tous à gorge déployée.

Şoavă tend le cou et chuchote à mon oreille:

— Tu ne voudrais pas qu'on dise encore une fois «Que Dieu l'accepte en son nom»?

— Mais si.

Je commande à l'aubergiste une nouvelle tournée. Ma sœur Elisabeta m'enfonce son coude dans les côtes:

— Te laisse pas entraîner, ces quatre-là sont devenus les pires ivrognes du village, dès qu'ils voient qu'il y a quelque chose à boire, ils sont là.

— C'est possible, dis-je à ma sœur, tu dis peut-être vrai, mais ce sont mes amis, c'étaient mes camarades, nous avons été à la même école, dans la même classe.

— Et puis quoi? Est-ce qu'ils t'ont aidé quand tu en avais besoin? Non. Aux moments difficiles, pas un ne te connaissait plus. Ni la famille, ni les amis. Et maintenant les voilà tous! Fais-moi ci, tu es mon parent, donne-moi ça, tu es mon ami. La famille, c'est la bourse pleine.

Mes amis — ou ceux que je suppose être mes amis — dardent sur ma sœur des regards sauvages, ils la mangeraient vivante s'ils le pouvaient. Celui qui répond au nom de Călin n'y tient plus, il grogne entre les dents et nous montre du doigt, moi et mon frère Ştefan.

— N'oublie pas que ces deux-là s'en vont, le reste de la famille aussi, et tu restes ici avec nous, à Omida.

Ma sœur prend la mouche:

— Que veux-tu dire? Essayez seulement de me toucher! Tout costauds que vous êtes, j'empoigne un gourdin et je cogne jusqu'à ce que je vous rompe l'échine, sachez-le bien!

Quelqu'un dit, en plaisantant:

— Mais elle est terrible votre femme, *nene* Sămînţă, je ne savais pas ça!

Nous rentrons tard à la maison, après le lever de la lune. Les sœurs de papa, la tante Uţupăr et son Laurenţ, Costandina, Naé et Noé, les nains, *nenea* Sorean, tous ont bu et mangé, et boivent encore, les plats étaient pimentés et la boisson s'impose. Je m'enquiers de papa, on me dit de le chercher au fond de la cour. Il y est allé avec *nenea* Ion, l'adventiste, pour essayer de dormir.

— Et Olenca?

— Elle est rentrée à Stănicuţ, fallait qu'elle donne de l'eau et des grains à ses volailles. Autrement elles quittent la cour et passent chez les voisins, qui n'attendent que ça pour les ébouillanter, les plumer et les mettre à la broche.

La lune s'élève doucement au-dessus de la colline. Bientôt elle sera au-dessus de nos têtes. Le vent du soir passe, apportant un peu de fraîcheur et un parfum violent de raisins mûrs, de terre surchauffée, d'herbes à demi sèches et de tournesols. De ces parfums qui se superposent et se mêlent, le plus insistant est celui, doux et fort, des larges champs de tournesol.

Costandina, qui n'est pas ma vraie sœur, mais seulement ma *seur de cuiller*, s'approche et me dit:

— Les filles de maman, ses vraies filles, que crois-tu qu'elles ont fait? Elles ont oublié de mettre sur l'étagère de la *prispa* la petite cruche d'eau, et depuis trois jours notre pauvre mère, cette mère qui ne m'a pas enfantée, moi, ni élevée, mais qui m'a donné, quand j'ai épousé Digă, un lopin de terre avec tous les papiers en règle, *notre pauvre mère a soif.*

Je ne comprends pas, depuis que j'habite la ville j'ai oublié pas mal de coutumes paysannes, je hausse les épaules.

Dada Costandina ne me fait pas grâce.

— Quand quelqu'un meurt, on place sur l'étagère de la *prispa* une petite cruche neuve qu'on remplit chaque soir d'*eau vierge*, la première eau qu'on prend dans le seau fraîchement puisé, et cela pendant six semaines. L'âme du mort monte au ciel et revient sur terre, elle rôde autour de la maison pour revoir les siens, elle se fatigue, elle a soif, alors elle boit l'eau de la cruche. Si elle n'en trouve pas, elle souffre, elle souffre et pleure. Elle souffre de soif, elle pleure d'avoir été oubliée... *d'avoir été oubliée.* Pauvre maman!... Ses vraies filles l'ont oubliée, celles qu'elle a mises au monde et élevées! Mais moi pas, Zăricuţă, moi, ta *sœur de cuiller*, je n'ai pas oublié cette mère qui m'a donné, quand j'ai épousé Digă...

— Je sais. Un lopin de terre, avec tous les papiers en règle.

— Tu te souviens donc, Zăricuţă, tu te souviens, toi... Tu étais pourtant tout petit à l'époque.

Je souris et j'ajoute:

— Je me souviens de tout, *dadă* Costandina, je me souviens aussi que lorsqu'on t'a donné de la terre, avec les papiers, tu es partie de chez nous en nous maudissant: «*Que les chiens vous mangent le cœur*, criais-tu depuis la rue, *que les chiens vous mangent le cœur.*» T'en souviens-tu, *dadă* Costandina?

— Oui, Zăricuţă, je m'en souviens, mais j'aurais mieux aimé l'oublier. Que veux-tu, j'étais si malheureuse. Digă me rouait de coups et m'envoyait chez vous demander de la terre — un petit lopin de terre, si petit soit-il, mais avec des papiers — et les gens disent bien des choses quand ils ont du chagrin. Heureusement que le bon Dieu ne prend pas garde à tout ce qui nous tombe des lèvres.

Quelque part dans l'ombre, j'entends la voix de Vévé le Borgne.

— Maman m'a accompagné jusqu'au portail et m'a laissé là. Elle disait qu'il y a encore à manger et à boire chez vous. Mais il paraît qu'il ne vous est rien resté.

Ma sœur Elisabeta va vers lui, le prend par la main et le fait asseoir sur une chaise.

— Attends là, Vévé. Je vais te chercher quelque chose à manger.

— Et à boire... Il n'y aura rien à boire?

— Mais si, voyons. Tu crois que je vais laisser un beau gars comme toi crever la soif?

Elle lui apporte à manger, et à boire aussi.

— *Bogdaproste*... et que Dieu l'accepte en son nom.

Il commence à manger. Et il mange... il mange... On dirait qu'ils ont souffert de faim, lui et les siens, depuis les commencements du monde. Costandina me quitte. Elle passe de l'autre côté de la cour, où se trouve ma sœur Elisabeta.

— Dis donc, ma sœur, quand tu étais partie chercher ton mari à l'auberge, j'ai farfouillé un peu dans la maison...

— Et alors? Qu'as-tu trouvé?

— Une paire de savates. Assez usées, mais encore bonnes. Les savates, voyons, les savates que maman portait tous les jours avant de mourir...

— Où sont-elles?

— Dans mon sac. Je pensais te prier de me les donner.

— Je t'avais promis la chemise. Mais je l'ai cherchée et ne l'ai pas trouvée.

— Comment la trouver? s'étonne ma sœur Evanghelina, tu ne pouvais pas. Maman l'a donnée, il y a bien deux semaines de ça, à une magicienne qui lui a promis d'apporter en échange des simples qui la guériraient.

— Une magicienne, tu dis, quelle magicienne, *didă?*

— Une tzigane. Assez jeunette. Elle était de la tribu de Heru.

— Et moi, où étais-je?

— Tu étais à Ruşi, tu étais allée voir ton mari, à Ruşi.

— Si je l'attrappe, celle-là, dit ma sœur Elisabeta avec colère, si je l'attrappe, je lui arrache ses tresses.

Elle se tait quelque temps. Puis elle prend à part ma sœur Evanghelina.

— Et toi, pourquoi l'as-tu laissée donner sa chemise, pour des simples que cette misérable ne lui a même pas apportés?

— Je ne pouvais pas m'opposer, tu te fâches pour rien, c'était sa chemise et si je m'étais opposée, elle aurait pensé que nous voulions en hériter après... après sa mort. Tu sais bien comme elle était devenue soupçonneuse, ces derniers temps.

— Il n'y a que ça? Y a pas d'autre raison? Y a pas aussi autre chose, par hasard?

— Si, dit ma sœur Evanghelina d'une voix hésitante, coupable, il y a aussi autre chose.

— Quoi donc?

— Cette tzigane, avec ses grands yeux, parce qu'elle avait des yeux comme des soucoupes, cette tzigane disait qu'elle m'apporterait à moi aussi un onguent noir pour que ma vue ne baisse plus, pour que je ne perde pas la vue.

Ma sœur Elisabeta se tait. Ma sœur Evanghelina s'approche de moi, s'accroche à mon bras:

— Zăricuţă, je deviens aveugle, Zăricuţă. Qu'est-ce que je vais devenir ici-bas sans mes yeux, Zăricuţă?

Je hausse les épaules. Une fois. Deux fois.

— Je ne sais pas, *didă*. Nous irons voir un médecin.

— Les médecins... ils ne savent rien, les médecins. La lumière de mes yeux s'éteint chaque jour un peu plus... Dis, qu'est-ce que je vais devenir ici-bas sans la lumière de mes yeux, dis?

Au-delà de la route, le fou grommelle et frappe ses acacias à coups de bâton. Il a mangé les plats offerts en aumône pour la mort de maman, il a bu le vin. Il a même dit: «Que Dieu lui pardonne... Que Dieu l'accepte en son nom.» Il n'est peut-être pas fou, le fou.

— Qu'est-ce que je vais devenir sans mes yeux, Zăricuţă? Ne réponds pas que tu ne sais pas, tu sais tout, toi, tout, tout, tout.

Si j'avais su que ma sœur Evanghelina deviendrait aveugle, j'aurais peut-être étudié la médecine pour devenir oculiste. Mais même les oculistes ne savent pas grand-chose. Il y a tant de causes qui rendent les gens aveugles... tant de causes...

Ma sœur, ma vraie sœur Elisabeta, à ma *sœur de cuiller*, Costandina:

— Va rapporter les savates de maman. Ne dis pas que tu ne sais pas où elles sont, ou je me fâche... Je me fâche, et alors je te demande pourquoi tu es venue ici avec tes nains, quand tu savais bien que maman n'aimait pas te voir chez nous avec eux. Elle n'a jamais aimé tes nains, maman.

— Maman! Maman n'aimait personne, sauf ses enfants. Personne. Elle n'avait pas de cœur, elle s'était brouillée avec toutes ses voisines...

— Dis donc, Costandina, de qui est-ce que tu parles sur ce ton? De ta mère de Saïele, celle qui t'a enfantée?

— Non. Je parle de ma mère d'ici, qui ne m'a pas enfantée, mais qui m'a élevée quelque temps et qui m'a donné, quand j'ai épousé Digă, un petit bout de terre avec tous ses papiers.

— Tu as le droit de juger maman, toi?

— Et pourquoi pas? Chacun a le droit de juger les autres, et aussi d'en être jugé.

Elle va chercher les savates dans la maison. Maman est morte. Il y a eu hier exactement trois jours depuis sa mort, et vers le soir, nous l'avons conduite au cimetière en grande pompe et nous l'y avons enterrée, ou plutôt nous l'avons enfouie dans une sorte de four à boulanger, voûté et construit en briques fraîches.

Depuis hier, toute une journée s'est écoulée et la moitié d'une nuit.

Mon frère Ştefan a cessé de pleurer, mais son visage est encore enflé, bouffi. Il chancelle sur sa chaise, il tombe de sommeil, mais il ne veut pas dormir. Je ne sais d'où l'idée lui est venue que s'il s'étend quelque part ici et s'il s'endort, il risque de ne plus se réveiller, la mort l'emportera dans son sommeil. Mon frère Ion, l'adventiste, lui, n'a peur de rien. La mort veut-elle le prendre? Elle n'a qu'à venir. *Au-delà* l'attend le paradis, avec ses portes largement ouvertes.

— Et s'il n'y a pas de paradis au-delà?

— Il doit bien y avoir quelque chose. On le saura tous, quand nous serons morts.

— Peut-être que même alors, on ne le saura pas.

Costandina revient en sautillant, toute joyeuse.

— Voilà, chère sœurette, les savates de maman, les savates qu'elle nous a laissées et que je t'avais prié de me donner, tu sais que je manque de tout, je suis dans la misère, ma chère sœur, ma chère *sœur de cuiller*... je suis dans la misère.

Ma sœur Elisabeta prend les savates, s'approche avec elles d'une lampe — il y a trois grandes lampes qui éclairent la cour et la *prispa* — et les examine.

— Elles ne sont pas déchirées, mais pas neuves non plus. Maman les mettait pour sortir dans la cour. Je devrais les garder en souvenir...

Dada Costandina pâlit, elle se colle à ma sœur Elisabeta et supplie, mendie presque:

— Donne-les moi, chère *sœur de cuiller*, donne-les moi, je manque de tout, il y a pas plus pauvre que moi.

— Je ne suis pas riche non plus, et d'ailleurs je ne veux pas les porter, ces savates — comment chausser les savates que maman portait à la veille de sa mort? Non, je veux les garder en souvenir...

— Des savates, ça n'est jamais que des savates, on les porte, on ne les garde pas. Qui a jamais vu qu'on garde des savates en... souvenir?

— Je ne sais pas si on l'a vu, mais moi, je les garderai.

— Tu ne feras pas ça, ma chère *sœur de cuiller*, tu ne feras pas ça, toi.

— Tu vas me les rendre... *Me les rendre, comme tu m'as promis.*

Non seulement les yeux de Costandina pleurent, mais aussi son cœur. Elle geint:

— Je ne m'en vais pas sans les savates de maman, ma chérie, ma chère *sœur de cuiller*, je ne m'en vais pour rien au monde, tu comprends?

Ma sœur Elisabeta s'entête:

— Si, tu t'en iras. Tu prendras tes nains et tu t'en iras au diable vauvert, et vite encore.

Ma tante Uțupăr et ma tante Ciurea sont tout yeux, tout oreilles. Une querelle, une bonne querelle chasserait — peut-être — l'aigreur, la lassitude et l'amertume qui s'abattent sur tout foyer d'où un mort vient d'être porté en terre.

Laurențiu Piele regarde tantôt ma tante Uțupăr, tantôt ma tante Ciurea, et sa longue moustache, mi-blanche, mi-noire, tremble. Il leur glisse âprement, entre ses dents:

— La paix! La paix, ou je me fâche.

Je fais venir près de moi ma sœur Elisabeta.

— Ces savates... donne-les à Costandina... je t'en prie... Si tu as besoin de savates, je t'en enverrai deux paires, trois paires, de Bucarest, par la poste, ou je les donnerai à Ștefan pour toi.

— Ça m'étonnerait, *nene*, ça m'étonnerait beaucoup. Tu as bien autre chose à faire! Mais si tu le dis, je les lui donnerai, mais seulement parce que *c'est toi qui le veux*. La geignarde! Elle fait toujours des simagrées. Tu ne peux pas t'imaginer l'argent qu'elle a, elle est pleine de sous.

Elle tend les savates à Costandina:

— Tiens, prends-les, et que ce soit une aumône au nom de maman.

— *Bogdaproste*, dit ma sœur Costandina, *bogdaproste* et... que Dieu pardonne à maman.

Elle prend les savates, les chausse, esquisse quelques pas dans la cour. Lip-lip... Lip-lip...

— Elles sont tout à fait à ma mesure, chère sœurette, tout à fait, je les porterai avec plaisir.

J'ai bu tant de cognac! Mon estomac brûle comme si j'avais mangé de la braise, j'ai mal à la tête. Ma sœur Elisabeta remarque que je ne me sens pas très bien.

— Tu as bu à jeun, et des boissons fortes encore, du cognac, à la gare et chez Buciuc aussi. Je vais te chercher quelque chose à manger, mais quoi?

— N'importe quoi, mais pas de viande.

— Je vois.

Elle s'informe aussi auprès de mon frère Ștefan et de mon frère Ion, l'adventiste. Tous les deux font signe que oui. Ma sœur entre dans la maison y chercher à manger.

Du temps où... Du temps où j'étais enfant et je cueillais des fleurs dans le cimetière, pour les vendre à la gare et avoir de quoi m'acheter une galette, il me semblait souvent que les fleurs avaient une odeur de mort. Parfois même c'était pire: il me semblait que *même la galette payée avec l'argent des fleurs du cimetière sentait la mort.* J'hésitais à la manger. Je la mangeais quand même. La faim triomphe toujours.

Maman était morte, nous l'avions enterrée dans ce four voûté, enfermée dans un cercueil en planches, avec un couvercle. Pour que maman se change en fleurs à son tour, il fallait attendre que les planches du cercueil pourrissent, que cette voûte de briques s'affaisse et que maman, dans ces vêtements qu'on lui avait mis avant de l'enterrer, pourrisse et devienne poussière.

Ma sœur Elisabeta apporte quelques petits pains — on a eu soin d'en faire comme pour sept enterrements, pas pour un seul — et une écuelle pleine de miel. Elle pose le tout sur la table. Nous prenons le miel à la cuiller et l'étalons sur le pain. Les petits pains sont légers, tout blancs, le miel est très pur, et pourtant l'odeur de la mort est revenue parmi nous, peut-être à cause des petits pains, peut-être pour d'autres raisons.

Costandina enduit de miel deux petits pains et va réveiller ses jumeaux:

— Tenez, mes petits, mangez, ils sont doux, ils ont du miel dessus.

Les nains s'étaient couchés dans la cour, à même le sol, un peu à l'écart, dos à dos, le bras replié sous la tête.

— Que Dieu lui pardonne, que Dieu l'accepte en son nom...

Ma sœur Evanghelina cherche l'écuelle à tâtons, et quand elle l'a trouvée, elle y plonge une croûte de pain.

— C'est une bonne nourriture, bien saine, que le pain et le miel. Le pain est fait par les hommes, le miel par les abeilles. Au temps jadis, on mangeait plus de pain et de miel qu'aujourd'hui.

Ce sont les abeilles qui font le miel. Je me souviens aussitôt des fourmis et des abeilles qui étaient dans le cercueil de maman, sur les fleurs du cercueil. Ces abeilles ont été enterrées avec elle. Elles étaient vivantes, maman était morte, mais peut-être qu'à présent elles le sont aussi. Elles, qui aimaient tant la lumière — il m'a si souvent semblé que les abeilles sont entièrement faites de lumière — les voilà mortes dans l'obscurité oppressante d'un tombeau, où elles pourriront. La poussière de maman s'unira à la leur et, ensemble, elles nourriront les plantes qui croîtront et fleuriront sur la tombe.

Je sens mes traits se figer. Je pose le morceau de pain, enduit de miel, au bord de la table. Ma bouche devient amère, mes lèvres, ma gorge... La ciguë n'est pas plus amère que moi.

— Un brin de ciguë?

— Non, un champ, tout un champ de ciguës.

Ma sœur Evanghelina demande à Vévé le Borgne:

— Dis-moi donc, comment c'est, quand on n'y voit plus rien?

— *Comment c'est?!...* Ben, *on ne voit plus, voilà tout. L'obscurité arrive et vous entoure de toutes parts, au commencement on dirait même qu'elle vous oppresse. Ensuite, on s'habitue.*

— Comment, *ensuite?*

— Mais... quelques semaines après, ou peut-être quelques mois, je ne m'en souviens plus très bien, il y a si longtemps que je suis aveugle.

— Tu te souviens encore des gens que tu as connus alors, de leurs visages?

— Je m'en souviens, mais plus très bien. C'est comme si je les voyais de loin, et dans le brouillard. A présent, je les reconnais à leur voix. Ceux qui habitent avec moi, je connais aussi leur pas, c'est-à-dire leur démarche.

Il se tait. Une brise passe. Les branches des mûriers oscillent. Des mûres s'abattent sur nous — blanches, bleuâtres — et tachent nos vêtements.

— Un jour, un étranger qui passait par ici et qui avait failli m'écraser avec sa charrette a crié derrière moi: « Dis donc, l'aveugle, tu es aveugle comme une taupe. » « Peut-être bien », que je lui ai répondu. Mais depuis ce temps je n'arrête pas de me demander pourquoi elles sont aveugles, les taupes? Aveugle comme une taupe! Peut-être bien... Mais je ne me souviens plus comment étaient les taupes.

— Et les peupliers? Tu te souviens des peupliers?

Vévé le Borgne trouve la question très drôle et s'en amuse beaucoup.

— Les peupliers sont grands et minces... Vous en aviez un immense dans votre aire... Vous l'avez abattu pendant la guerre, pour le mettre au feu. Au village, personne n'avait du bois à brûler... Du temps où j'y voyais encore d'un œil, je grimpais aux branches de votre peuplier, jusque tout en haut, au faîte, et je me balançais, j'étais comme dans une balançoire... Et je voyais... Je voyais tout le village, et les collines tout autour, et les champs... Je voyais tout ce qu'on pouvait voir, tout, tout... Et la mère Maria me criait: « Descends, Vévé, le faîte va céder, Vévé, tu vas tomber, tu mourras, Vévé, ou tu resteras estropié pour la vie! »...

— Et l'obscurité... l'obscurité, ça ne t'oppresse plus?

— Parfois oui, parfois non... Comme ça se trouve...

Ma sœur Evanghelina — mon cœur se fend de chagrin pour elle, mais que faire? — revient près de moi et recommence à se plaindre, avec les mêmes mots, la même question:

— Dis, Zăricuţă, qu'est-ce que je vais devenir ici-bas sans mes yeux, Zăricuţă?

— Je ne sais pas, *dadă*, il y a encore du temps jusqu'alors.

— Je sais bien, mais je sais aussi qu'il n'y en a plus beaucoup, ça sera bientôt, peut-être deux semaines, peut-être deux mois tout au plus. Mais deux semaines, deux mois même passent vite, Zăricuţă, les semaines s'en vont si vite, les mois aussi et même les années...

Je sais bien que *le temps passe vite, très vite et la vie aussi.* Pourquoi me le rappelait-elle sans cesse, ma sœur, notre aînée à tous?

Aurait-elle entendu mes pensées?

— Ne sois pas fâché, Zăricuţă, si je te demande tout le temps la même chose. A qui veux-tu que je le dise, sinon à toi? Tu ne sais pas quoi me répondre, ça ne fait rien, ne t'énerve pas, laisse-moi te le dire, ça me soulage un peu le cœur... le cœur, ou peut-être l'âme... je ne sais pas, mais c'est dur, c'est terriblement dur, Zăricuţă...

Vévé le Borgne, qui a bu quelques nouvelles gorgées entre temps, dit:

— Prenez patience, *dadă*, c'est maintenant, au début, que c'est le plus difficile. Ensuite, comme je vous le disais tout à l'heure, on s'y fait.

Il se tait. Le silence prend possession de nous tous. La lune a dépassé le point le plus élevé de la voûte. L'air est transparent. Ça sent la terre surchauffée, craquelée, les raisins, l'herbe qui se fane, les tournesols, les mûres déjà passées.

Mon frère Ion, l'adventiste, grignote des craquelins — où a-t-il bien pu les trouver? Mon frère Ştefan fume. Je me rends compte qu'il y a des heures, plusieurs heures que je n'ai plus fumé, tout simplement parce que j'ai oublié de le faire. Peut-être qu'à présent je vais oublier de respirer, et alors tout sera fini... *tout sera fini.*

Mon frère Ion, l'adventiste, dit:

— Je vais chercher papa dans l'aire. Il doit s'être endormi.

— N'y va pas. S'il dort, laisse-le dormir... sinon, laisse-le seul avec ses pensées...

— Ses pensées? Si on le laisse seul, il ne fera que penser à maman, à maman qui est morte et qui peut-être en cet instant même rôde autour de nous, nous voit et entend nos paroles.

— Qu'il y pense! A quoi veux-tu que pense un homme qui est resté seul au monde?

Ma sœur Riţa rompt son silence:

— Seul au monde? Comment, seul au monde? Un homme qui a neuf enfants en vie n'est pas seul au monde.

Dida Costandina, ma *sœur de cuiller*, dit amèrement:

— Tu peux en avoir neuf cent autour de toi, ma fille, et tu es seul quand même. Chacun sa propre vie, ses propres pensées, ses progres chagrins, *sa propre mort.* Quoi que nous fassions, quoi que nous disions, nous ne pouvons pas changer le monde, ni échapper à la mort. Les rois même n'y échappent pas, malgré toute leur puissance...

La tante Uţupăr, un bras passé autour des épaules de son Laurenţ dont elle n'a pas cessé d'avoir soin depuis hier, le pourvoyant de tout, nourriture, boisson, ma tante Uţupăr se met à rire comme si elle se trouvait à un repas de noces, et elle dit:

— Pose sur une civière un roi mort, vêtu de tissu d'or et d'argent, laisse-l'y quelques jours, et tu verras le roi sentir mauvais et les vers surgir on ne sait d'où pour le ronger, jusqu'à ce qu'ils n'en laissent que les os... Les os tout blancs et tout nets... C'est ça la vie, on croit qu'elle est là et voilà qu'elle n'y est plus, et c'est ça la mort: bon gré, mal gré, elle arrive, nous prend et nous emporte... C'est pourquoi, la vie, mes chers enfants, il faut la vivre... la vivre... la vivre...

Vévé le Borgne, d'une voix sans timbre, demande:

— La vivre comment?

Il n'y a pas de réponse. Ma tante Ciurea tend le cou hors de l'ombre:

— Les vers! Vous parlez de vers! Est-ce que vous croyez qu'ils ont déjà commencé à ronger notre Maria? Moi, je crois que non, c'est encore trop tôt.

Ma sœur Elisabeta lui jette un regard effaré:

— Quelle question! Si vous le savez, pourquoi le demander?

— Je pensais ça comme ça. Dès que j'ouvre la bouche, on m'attrappe. Je suis chez vous comme un cheveu sur la soupe.

Il est minuit passé. Les coqs ont chanté au village, tantôt d'un côté, tantôt de l'autre. Nous étions plongés dans nos pensées, nous parlions de nos soucis. Et nous ne les avons pas entendus.

Le vent souffle de nouveau. Et de nouveau nous envahit l'odeur lourde et sauvage des champs, dont seul le remblai de la voie ferrée nous sépare. Toute mon enfance et même une partie de mon adolescence sont liées à l'existence de ce remblai, de cette voie ferrée et des trains de marchandises ou de voyageurs qui passaient jour et nuit, tantôt du nord, tantôt du midi. Au nord, la voie ferrée aboutissait au port, à Turnu, sur le bord même du Danube. J'y étais souvent allé et j'y avais vu tout ce qu'on y pouvait voir: des locomotives, des wagons chargés de blé, des greniers qui me semblaient énormes, de vieux saules et des saules tout jeunes, la gare du port, avec sa toiture de tuiles rouges et tout auprès, l'édifice sévère de la douane.

Ce qui me fascinait immensément chaque fois, c'était le Danube. Le Danube et ses eaux troubles, et la ville bulgare de Nikopol, accrochée aux collines d'en face. Puis il y avait les bateaux de passagers, blancs comme le sucre, et les longs chalands ventrus et noirs, pareils à de gigantesques cafards. Sur chaque chaland se trouvait une maisonnette, une vraie maisonnette où logeaient des gens. Et ces gens-là, qui passaient leur vie sur l'eau, avaient des enfants, tout comme ceux qui vivaient sur terre... Les habitants des chalands et leurs enfants nageaient comme des poissons. Nous aussi d'ailleurs, nous les enfants de la longue, l'étroite, la pauvre Vallée du Călmățui. Le Călmățui ! Notre pauvre Călmățui n'était qu'un ruisselet, comparé à l'immensité du Danube...

Le Danube roulait ses eaux troubles, parfois en colère, venues de loin, je ne savais d'où, et les poussait à l'est, je ne savais où, longeant avec indifférence les champs où les blés ondoyaient à l'infini, les taillis et les bois, les villes et les villages.

Comme la plupart des hommes d'Omida, papa transportait le blé dans son char au port de Turnu. Là, il fallait charger le blé dans les chalands. Pénible labeur que de hisser sur son dos le sac de soixante-dix kilos, de franchir, courbé sous son poids, la passerelle étroite — une planche jetée entre la rive et le chaland — de déverser le blé dans les soutes et de revenir au char avec le sac vide, pour hisser sur son dos un nouveau sac plein. Et ainsi de suite... Ainsi de suite...

— Il est lourd ton sac, papa?

— Très lourd.

— Tu es en nage.

— Eh oui.

Un sac... deux sacs... dix sacs... douze...

Et il n'est même pas encore midi... Et jusqu'au soir il y a encore — mon Dieu, combien d'heures? On ne sait pas. Nous n'avons pas de montres, ni même de miroirs.

Maman... Maman ne s'est jamais regardée dans un miroir, elle n'a jamais vu son propre reflet, elle ne connaissait pas son visage, ou peut-être que si, elle se sera mirée un jour dans l'eau claire d'un lac, mais dans notre région les lacs sont troubles, vaseux, couverts par de véritables essaims de moustiques.

— Tu es éreinté, petit père...

Papa me jette un regard nouveau, que je ne lui ai jamais vu. Nous n'avons pas l'habitude, en famille, de nous cajoler. Pourquoi l'ai-je appelé « petit père »? Il répond:

— Oui, je suis éreinté. Attends de grandir un peu et tu le seras aussi.

Je ris, bien que le rire, je le sais, n'embellisse pas mon visage jaune et hâve. Je ris et je réponds:

— J'ai encore le temps, papa. J'ai tout juste appris à marcher.

— Pas si longtemps que ça. Il passe vite, le temps. Très, très vite.

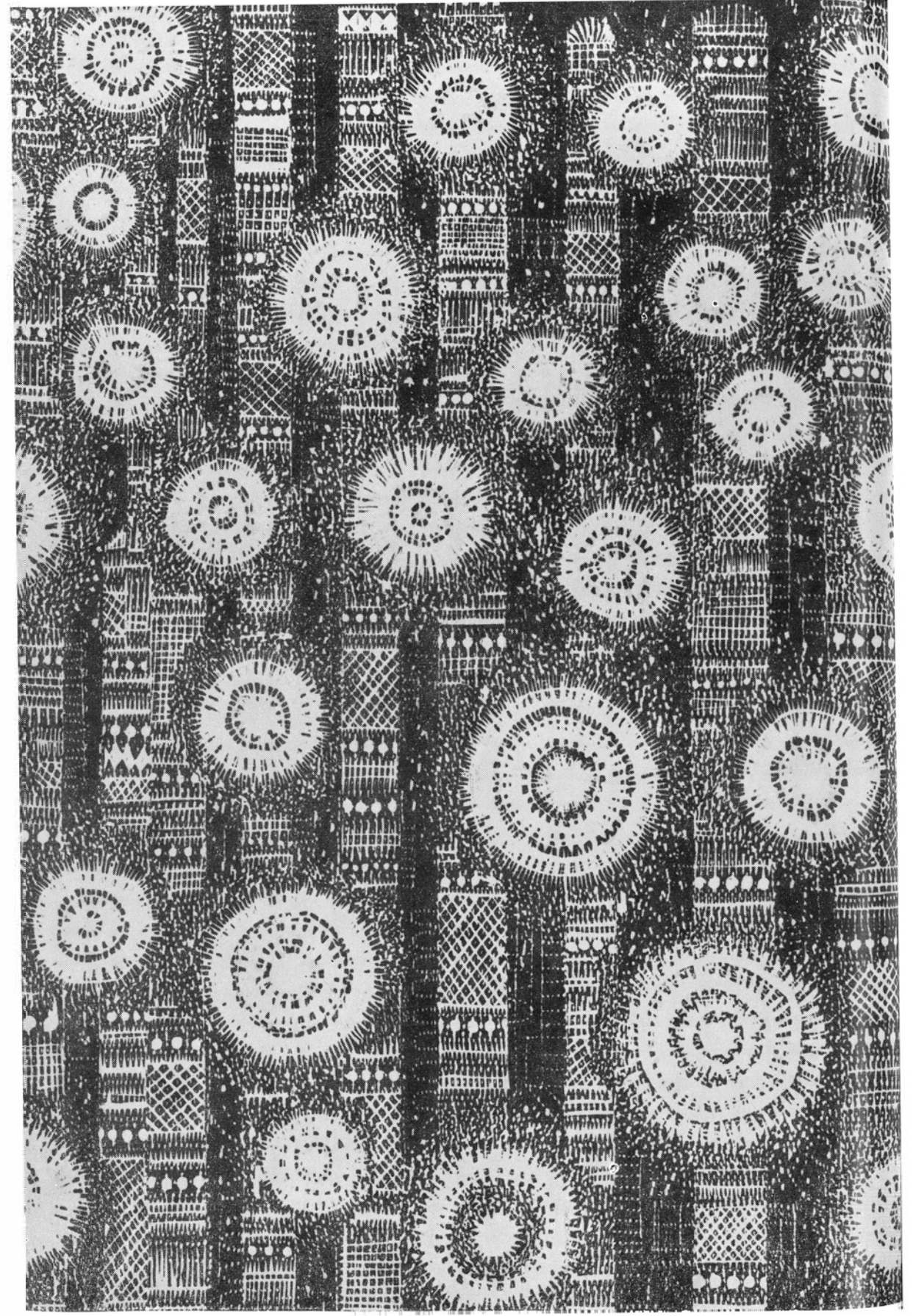
— Tu me permets de me baigner dans le Danube?

— Baigne-toi tant que tu veux, mais prends garde de ne pas te noyer.

C'était le seul conseil qu'il me donnait. Prendre garde de ne pas me noyer ! J'ai pris garde. Je plongeais, tout nu, dans le Danube, j'allais au fond, je ressortais à la surface, nageais vers le large. Personne ne faisait attention à moi, personne ne craignait qu'il ne m'arrive du mal. Je savais nager. Il fallait quand même être prudent. Le Danube était rapide, peut-être tout aussi rapide que le temps, et comme le temps encore, il était rempli de tourbillons. Si le courant

GHEORGHE VÂNĂTORU: Maisons sur le Criş noir (huile)

← VINTILĂ FĂCĂÏANU: Raffinerie (xylogravure)



vous emportait, c'était fini, et si vous étiez pris dans un tourbillon, vous y restiez. Mais quoi!... Petit père et petite mère avaient d'autres enfants, et ils étaient encore jeunes...

Le temps passait très vite pour moi, qui m'ébattais dans l'eau. Il passait très lentement pour papa et pour tous ces hommes qui chargeaient le blé dans les chalands. Façon de parler, d'ailleurs. En fait, le temps a passé très vite pour nous tous. Printemps, étés. Automnes, hivers. Puis d'autres printemps, d'autres étés, d'autres automnes, d'autres hivers.

Pour maman aussi, le temps a passé très vite. Presque enfant, la grand-mère de Cîrlomanu l'a mariée à Radu Ochian, de Stănicuţ. En deux ans, maman lui a donné deux enfants. Puis Radu Ochian est mort. Un soir, il s'est couché sain et sauf, et au matin... au matin, un gamin du voisinage sonnait le glas pour lui et maman le regardait, ne parvenant pas à comprendre que ce mort si laid à voir, cet homme non rasé depuis plusieurs jours avait été son homme. Elle aurait voulu le pleurer et les larmes ne venaient pas, elle aurait voulu se lamenter et la voix refusait de lui obéir.

Après l'avoir enterré, elle est revenue à Cîrlomanu, chez grand-mère. Bientôt après elle épousait papa. Et d'autres enfants sont nés. L'un après l'autre... Une fille, un garçon. Une fille, un garçon. Jusqu'à ce que la maison soit pleine.

— Chacun sa chance. Chacun sa vie.

— Qu'est-ce que c'est, la chance? Et la vie? La vie, qu'est-ce que c'est?

Maman n'a pas eu de chance. Mais elle a eu de la vie, jusqu'à il y a quatre jours. Il y a quatre jours, maman vivait encore. Puis elle est morte, et trois jours plus tard nous l'avons conduite au cimetière et nous l'y avons enterrée. Avant même de l'enterrer là-bas, dans son cercueil en planches, les fourmis l'avaient envahie — de grosses fourmis noires, qu'on aurait cru poisseuses — tandis qu'au-dessus d'elle voletaient des abeilles, attirées par les fleurs du cercueil, par les fleurs sur lesquelles reposait la tête de maman, les fleurs arrachées à la terre avec leurs racines et placées des deux côtés du cercueil, autour de son long corps maigre. Les fourmis ont peut-être trouvé une voie de sortie parmi les mottes qui couvraient le cercueil de maman, mais les abeilles... Les abeilles ont volé quelque temps dans l'obscurité, puis elles sont mortes, ou elles mourront bientôt, dans sa tombe.

Elle a travaillé, elle a enfanté, élevé tant d'enfants, elle a eu soin de papa, lui a lavé son linge, elle l'a aimé peut-être à sa manière silencieuse, réservée. *Ou peut-être ne l'a-t-elle jamais aimé, comme elle n'avait pas non plus aimé Radu Ochian.*

— Maria... Maria... ah, comme je t'aimais, toi, Maria... Maria!

Quels étaient ces êtres dont je descendais? Ces êtres qui m'avaient conçu en un instant de joie ou de grande tristesse? Je ne savais rien d'eux, ou j'en savais si peu... très peu. J'aurais tout donné pour en savoir un peu plus long sur mon grand-père paternel, ou sur l'arrière-grand-père. J'aurais tout donné pour en savoir plus long sur ma grand-mère la mère de papa, cette femme étrange qui était morte en lui donnant la vie!

Quel avait été ce Nasta, son premier mari, le père de mon oncle Alisandru, ce petit homme frêle qui savait lire et qui taillait avec tant d'art les croix de bois, les portait à l'église pour les faire bénir, puis les donnait au premier venu? Qui avait amené cette femme venue de quelque part vers le nord, avec son enfant dans les bras, pour la donner en mariage à mon grand-père? Tout ce que j'avais appris, c'était que le troisième jour après sa mort, une heure ou deux avant d'être portée au cimetière et enterrée, ses sept frères étaient arrivés à cheval, coiffés de grands bonnets fourrés et armés de longs fusils. Ils étaient venus, l'avaient emportée telle qu'elle était, morte, pour la conduire — où? On n'en avait jamais rien su, ou trop peu.

Papa n'avait rien de commun avec ses frères et encore moins avec ses sœurs. Il travaillait beaucoup, mais son labeur ne lui suffisait pas pour entretenir sa famille. Il était bon, mais sa bonté ne lui avait pas facilité les choses, ni sa rare beauté, ni la vivacité d'esprit qu'il avait de naissance.

— Maria, Maria... comme je t'aimais, Maria, Maria!

J'ignorais le nom de sa mère et personne ne pouvait plus me l'apprendre, parce que de ceux qui l'avaient connue, les uns étaient morts, les autres l'avaient oubliée.

— Papa, quel était le nom de la femme que tu appelais ta mère?

— Je ne sais pas. Elle est morte aussitôt après ma naissance. Elle n'a même pas eu le temps de m'allaiter. Elle est morte, et ce n'est pas elle qui m'a élevé. Ce sont mes sœurs, qui m'ont nourri de lait de brebis et de lait de chèvre. Quand une tzigane passait par la rue avec un nourrisson dans les bras, une de mes sœurs l'appelait:

— Hé, dis donc, viens donner le sein à ce gosse, dont la mère est morte.

La tzigane entrait dans la cour, s'asseyait par terre, dans la poussière, me donnait le sein, je tétais tout mon soûl.

— Repasse par ici, la femme, on te donnera une poule pour deux tétées.

— Je repasserai. Si je suis encore en vie jusqu'à demain.

— Et pourquoi pas?

— Personne ne sait ce qu'il lui reste à vivre. Donne ta main, que je te dise la bonne aventure.

— Mais tu disais...

— Hé-hé, on dit bien des choses...

Le temps passe vite, terriblement vite. C'était hier que papa était enfant. C'était hier qu'il était jeune homme, prêt à aller danser la *hora*. Il n'a pas eu le temps d'entrer dans la ronde, et on lui faisait déjà épouser Dumitra.

— Il faut une femme au foyer. Qui veux-tu qui lave et qui fasse la cuisine? Tes sœurs... Le temps est venu pour elles de se marier.

C'était hier qu'il épousait Maria. C'était hier. C'était hier.

— Il fuit très vite, le temps, effroyablement vite.

Il fuit. Et on ne peut pas l'arrêter.

Vévé le Borgne semble endormi. Ses paupières sont fermées sur ses veux sans lumière, sur ses yeux éteints...

— Je ne vois plus, il y a bien des années que je ne vois plus rien, rien du tout, *je ne vois que l'obscurité. Tout autour de moi, je ne vois que l'obscurité.* Et pourtant je sais quand c'est le matin, quand c'est midi, je sais le moment où le soleil va se coucher et je sais quand il fait nuit.

— Moi aussi je sais, dit *dada* Anica, quand il fait jour, quand il fait nuit, je sais tout ce qui se passe autour de moi, *seulement je ne vois pas*, je ne vois rien. Et pourtant je lave mes enfants, je cuisine, je leur donne à manger. Mais tout cela à tâtons, à l'aveuglette.

Dida Evanghelina, dont la vue s'éteint peu à peu depuis quelques mois, se met à pleurer sans bruit, profondément, désespérément.

Nous nous taisons. On fume. La lune glisse vers le couchant. Une brise nous caresse. Pleuvent les mûres blanches, rondes et douces comme le miel, et les mûres bleutées, qui ont un goût aigrelet.

Le ciel est transparent. On entend aboyer les chiens d'un côté du village; de l'autre, un coq chante fièrement. Nos lampes fument. *Nenea* Sorean s'est couché sur la *prispa*, une main repliée sous sa tête, et s'est endormi. Les nains se sont pelotonnés dos à dos, et se sont rendormis aussi. Mais les sœurs de papa sont encore alertes. Ma tante Uţupăr bâille:

— Allons, Laurenţ, je commence à avoir sommeil.

— Encore un verre.

— C'est bon, encore un.

— Que Dieu pardonne à la défunte.

— Que Dieu l'accepte en son nom.

C'est *maman*, la défunte à qui Dieu est prié, supplié de pardonner, maman qui était encore vivante il y a quatre jours... vivante...

Elle le serait peut-être encore si nous, ses fils de Bucarest, en avions pris soin, si nous l'avions menée voir des médecins à la ville, si nous lui avions fourni des médicaments. Il est vrai que la maladie de maman était incurable, mais il est clair pour moi qu'avec un peu d'attention *nous serions parvenus à prolonger sa vie.* Aujourd'hui maman ne serait pas *la défunte*, elle vivrait, et peut-être poserait-elle la main sur mon front — sa belle main aux doigts longs — en me demandant, comme lorsque j'étais enfant:

— Ton front brûle, Zăricuţă, tu n'as pas mal à la tête?

— Non, maman, je n'ai pas mal, je n'ai rien du tout.

Ou bien elle me regarderait longuement et me dirait:

— Aujourd'hui tu es triste, Zăricuţă, qui t'a fait de la peine?

Est-ce que je pouvais lui dire qui me faisait de la peine et qui me donnait de la joie? Personne ne me rendait heureux. Quant à la peine, alors comme aujourd'hui, il se trouvait assez de gens pour m'en faire.

— Personne ne m'a fait de la peine, maman, je réfléchissais tout simplement... La vie n'est pas sans chagrins.

— Si elle l'était, ce ne serait plus la vie.

J'ai été un enfant assez peu bavard.

— Maman, où est-ce que j'étais avant de venir ici, dans votre maison?

— Nulle part, Zăricuţă, où veux-tu?...

— Ce n'est pas possible, *je sais, moi, que j'existais avant, que j'ai toujours existé, seulement... seulement je ne sais pas où j'étais...*

— Personne ne sait où il était avant de venir au monde, Zăricuţă, tout ce que nous savons c'est que nous vivons quelque temps, puis nous mourons et dès que nous sommes morts, on nous porte au cimetière pour nous enterrer. Tu sais où il est, le cimetière?

— Oui. C'est où il y a beaucoup de croix et des chouettes qui crient le soir, avec leurs yeux tout grands, tout grands... J'aimerais bien avoir des yeux aussi grands que les chouettes.

— Pourquoi, Zăricuţă?

— Pour voir le plus possible, pour voir tout ce qui ce passe en ce monde.

— Maria, si tu disais à ton crapaud de se taire.

— Mon garçon n'est pas un crapaud, c'est un petit garçon, tante Uţupăr.

— Je plaisantais. Sans plaisanter, la vie... La vie ne serait pas toujours drôle.

Elle était plus ou moins drôle, la vie, mais à présent maman, elle, n'en avait plus du tout. Sur son corps glacé vagabondaient les fourmis, de grandes fourmis noires, et dans l'espace vide, sous le couvercle du cercueil, les abeilles bourdonnaient au-dessus de ce même corps glacé. Allaient-elles pourrir là-bas, en même temps que maman? Je ne sais pas. J'ai vu des abeilles mortes, je ne les ai jamais vues pourrir.

Il y avait plusieurs ruches autour de la maison. A l'automne, papa y travaillait. Il enfumait les abeilles pour éviter leurs piqûres, puis il retirait les rayons. Frappées en plein vol par la fumée épaisse, de nombreuses abeilles s'abattaient au sol et mouraient. Une de mes sœurs venait balayer l'endroit, emportant les abeilles mêlées aux déchets et aux feuilles mortes. Et quelles ailes d'or! Quels corps délicats! Leur corps mourait, entraînant aussi leurs ailes dans la mort.

Ma sœur Elisabeta rentre dans la maison. Elle s'y attarde un peu et quand elle en ressort, elle appelle depuis le seuil:

— Costandina... Costandina... Viens un peu... J'ai quelque chose à te montrer.

— Quoi?

— Tu verras.

Costandina se dirige vers elle, ma sœur Elisabeta tient ses mains derrière son dos, elle revient vers les mûriers, sous la lampe, suivie par Costandina qui ne la quitte pas d'un pouce.

— Tiens, dit ma sœur, regarde ce que j'ai trouvé! Un fichu noir, un fichu noir dont je ne savais rien. Il est tout neuf, Costandina, ou presque neuf.

Nous n'éprouvons ni de la joie ni de la peine. Nous sommes assez tristes d'ailleurs. Ma sœur Elisabeta, en cherchant une chose ou une autre dans le coffre, a trouvé un fichu noir, presque neuf. Maman, qui est morte il y quatre jours et que nous avons déjà portée en terre, a donc laissé non seulement la paire de vieilles savates qu'elle a données à Costandina, mais aussi ce fichu noir, presque neuf, à la vue duquel ma *sœur de cuiller* faillit s'évanouir.

— Sœurette, chère sœurette, donne-le moi. C'est juste ce qu'il me faut. Un fichu noir, presque neuf! J'en avais justement besoin, ma chérie!

Ma sœur Elisabeta est goguenarde et d'humeur batailleuse.

— Tu en avais besoin! Tu dis ça pour dire quelque chose. Que veux-tu faire d'un fichu noir? Maman, oui, elle était âgée, elle s'en couvrait la tête pour aller le dimanche à l'église, mais toi... Tu es jeune encore... Jeune et guillerette...

Les six ou sept sœurs de papa se mettent à rire. Dans le coin plein d'ombre où elles se tiennent recroquevillées sur leurs chaises, j'ai peine à les distinguer et à les compter. Ma tante Ciurea glapit:

— Ah, comme tu l'arranges bien, la coquine, comme tu l'arranges bien! Le fichu! S'il était à moi, je ne le lui donnerais pas pour tout l'or du monde, entends-tu?

— J'entends, dit ma sœur d'une voix douce, j'entends, je ne suis pas sourde.

C'est au tour de ma tante Guga, de Melci, d'élever la voix:

— Nous non plus on ne l'est pas, petite, sache-le bien.

— Je le sais. C'est pour ça que je ne crie pas.

Costandina ne lâche pas pied:

— Donne-le-moi, sœurette, donne-le moi, je suis veuve et il me faut un fichu noir, il me le faut absolument.

Ma sœur Elisabeta, railleuse:

— T'as pas l'intention de te faire mômière, au moins? Ça t'irait assez bien. Après toutes tes frasques...

Je ferme les yeux pour avoir l'air de somnoler, mais je dresse les oreilles. On va voir ce qu'on va voir! Mais *dada* Costandina ne passe pas à l'attaque, comme je m'y attendais. Elle s'éloigne de nous, va s'appuyer au vieux saule rabougri qui avoisine le puits et se met de but en blanc à se lamenter sur maman, à voix forte:

— Maman, maman, pourquoi es-tu morte, maman... Qu'allons-nous devenir ici-bas sans toi, maman...

— Elle a une belle voix, Costandina, dit ma sœur Elisabeta.

Et, méchamment:

— Si elle l'avait voulu, elle aurait pu chanter à la foire.

Les sœurs de papa pouffent de rire. L'une d'elles, ma tante Guga, caquète:

— Comme chanteuse à la foire, elle aurait eu pas mal de succès, surtout si elle avait emmené ses nains.

Comme toutes les vieilles femmes, ma tante Guga a parlé un peu trop fort. Même Costandina l'a entendue, qui s'était tue à ce moment. Quittant le saule auquel elle s'appuyait, ma *sœur de cuiller* fond sur la tante Guga.

— Vous, ma tante, vous allez laisser mes jumeaux tranquilles, vous qui avez enterré trois maris, plus Nicuţă, le pope, avec qui vous viviez pendant votre troisième veuvage...

Nous écoutions tous l'histoire amoureuse d'une des sœurs de papa, histoire en partie vraie, en partie inventée, comme toutes les histoires.

Devant le scandale brusquement surgi, mes sœurs se tenaient immobiles et muettes. Ce fut Anica, l'aveugle, qui intervint, et *nenea* Dumitraké:

— Tais-toi, Costandina, tais-toi, cria l'aveugle. L'âme de la défunte est peut-être par là. Elle te voit, t'entend et s'afflige. Il n'y a pas une semaine qu'elle a quitté son corps, et toi...

Nenea Dumitraké fut plus énergique.

— Costandina, ma fille, dit-il, il serait temps de prendre tes enfants et de t'en retourner chez toi... T'en retourner chez toi...

Costandina comprend qu'elle a passé la mesure et radoucit sa voix:

— Je vais rentrer, Dumitraké, j'attends seulement qu'il fasse jour...

— Hi-hi-hi!... fit Vévé le Borgne. Hi-hi... Vous attendez qu'il fasse jour... Mais ça a déjà commencé... A ce que je sens, il n'y a plus longtemps avant qu'il fasse grand jour.

Les sœurs de maman redemandèrent à boire. Vévé le Borgne aussi.

— Alors, s'éleva la voix de ma *sœur de cuiller*, donnez à boire aussi à mes garçons, vous ne voudriez pas qu'ils quittent un repas d'enterrement à jeun.

Et Costandina réveilla ses nains. Par erreur, elle réveilla aussi *nenea* Sorean. Celui-ci se frotta les yeux et s'étendit, faisant fortement craquer ses os. Il demanda aussi à boire, quelque chose de fort, si possible.

— J'ai pour vous une vieille *tzouïca*. Je vais la chercher.

J'emboîte le pas à ma sœur.

— Je n'y tiens plus. Je vais me promener par les champs. Je reviendrai après le lever du soleil.

— Seul?

— Seul. Mes frères sont au fond de l'aire. Ils se sont peut-être couchés. Peut-être même endormis.

— Je ne crois pas.

Sans bruit, je quittai la cour, montai sur le remblai de la voie et m'assis sur l'herbe, assez loin des rails. Même en passant, lentement ou à toute vitesse, le train n'aurait pas pu me toucher, à moins que je n'eusse cherché la mort tout exprès. La lune s'approchait du couchant. L'air était frais. Des gouttes de rosée se formaient sur l'herbe tout autour de moi. Le froid me gagnait. J'aurais dû me lever, marcher à grands pas rapides pour me réchauffer. Je fis le contraire: je m'allongeai près du sentier, couché sur un côté et posai ma tête sur mon bras. « Je veux dormir, me disais-je, je veux dormir... dormir... dor... » Mes yeux se fermèrent. Je sentis mes paupières se glacer et je pris peur. « Mes yeux vont geler... Ils vont geler, et je deviendrai aveugle comme *dida* Evanghelina... Moi aussi, je deviens aveugle... » Je crus recevoir un coup de couteau au cœur. Le terreur me fit me redresser rapidement. J'ouvris les yeux. Et la joie s'empara de moi. *Ils étaient intacts*. Je vis la nuit fondre peu à peu, autrement dit, je vis s'approcher l'aube. Notre voisin le fou, *nenea* Sandu, s'était réveillé aussi, il tapait à coups de gourdin sur ses acacias et les abreuvait de jurons.

Je descendis le remblai. Le fou me vit, il monta sur la palissade et me demanda:

— Que faites-vous? Vous attendez que *dada* Maria ait ressuscité? Elle ne revivra pas, vous savez.

— Je sais. Je le sais bien, *nene* Sandu. Les morts ne revivent pas.

— Alors, demanda le fou, pourquoi ne rentrez-vous pas chez vous?

— Nous allons bientôt rentrer.

— Elle était bonne, *dada* Maria. Elle m'a souvent donné à manger.

Cette fois, la fatigue a vraiment eu raison de moi. Il y a encore du monde dans notre cour et dans la maison. Il fait de plus en plus jour. *Nenea* Dumitraké tient toujours un verre à la main. De temps en temps il le porte à ses lèvres et le déguste, en connaisseur.

— Voyez-vous, le fou de vis-à-vis n'est pas si fou qu'on le croit.

C'est Vévé le Borgne qui répond:

— Moi, j'aimerais bien ne pas être aussi aveugle qu'on le croit, pourvu que j'y voie un peu, un tout petit peu. *Si peu que ce soit, mais voir.*

Dada Anica se tient les côtes:

— Si tu voyais, tu ne serais plus aveugle, Vévé, tu serais un homme comme les autres.

— Je ne suis plus, et c'est justement pour ça, parce que je ne vois plus du tout, du tout, je ne vois plus rien, absolument plus rien.

Il vide son verre jusqu'au fond, Vévé le Borgne, jusqu'au fond, puis il cherche la bouteille sur la table, à tâtons, la saisit et remplit son verre à nouveau.

Dada Evanghelina revient près de moi.

— Tu l'entends, Zăricuţă. Un aveugle n'est plus un homme comme les autres. Tu entends ce qu'il dit...

— Bien sûr qu'il ne l'est plus. Un aveugle, c'est un aveugle. Un homme sain est un homme sain.

— Je veux être comme tous les autres, je ne veux pas être aveugle, Zăricuţă. Je ne veux pas perdre mes yeux, entends-tu...

Je ne dis rien. Ceux qui sont là se taisent aussi. Même ma tante Uche. Elle se tait, ma tante Uche, mais elle continue à grignoter de la terre brûlée, et on entend assez fort le bruit de

ses dents, qui ressemble au frottement de deux meules de moulin. Ce sont de véritables pierres de moulin que les dents de ma tante Uche.

— Je deviens aveugle, Zăricuţă, comprends-tu? J'ai commencé à devenir aveugle et je le serai bientôt tout à fait... aveugle... comme une taupe...

Quelle vie que la mienne! Quelle vie... Maman est morte... Je suis venu... Je l'ai vue... morte... Puis nous l'avons enterrée. Les fourmis avaient envahi son corps sans vie, et des abeilles bourdonnaient autour d'elle quand nous l'avons mise en terre... Tous ces parents, toute cette famille... Des amis, des connaissances... Des gens connus et inconnus... Papa, qui parfois murmure, parfois crie sa douleur:

— Maria, Maria... Comme je t'aimais, Maria...

Mon frère Ion, l'adventiste, ma tante Ciurea et ma tante Uţupăr avec son Laurenţ, ma tante Agopa et les autres cinq, six ou sept sœurs de papa, et maintenant ma sœur aînée, la plus âgée de mes sœurs, *dida* Evanghelina, avec sa plainte obsédante:

— Je deviens aveugle, Zăricuţă, je serai bientôt aveugle comme une taupe, Zăricuţă...

Et *dada* Anica, l'aveugle, et *nenea* Dumitraké et Vévé le Borgne... Combien de gens! On n'avait jamais vu tant de gens chez nous, et si divers, de Costandina et ses jumeaux, les nains, à ma tante Uţupăr, à ma tante Agopa et à cette tante Uche qui n'arrête qu'en dormant de grignoter des mottes de terre brûlée... *Des mottes de terre brûlée.*

Ce n'était pas un baptême heureux, ni un beau mariage qui nous avait rassemblés, mais *la mort de maman.* La mort de maman! Pour chaque mère vient l'heure de mourir. La mienne était morte. Et nous nous étions réunis pour la voir — une dernière fois — , la voir, la pleurer, nous lamenter et ensuite la porter au cimetière et la mettre au tombeau.

Trois jours durant, on avait sonné le glas pour maman. Maintenant le glas sonnait pour un autre mort. Il sonnait pour le vieillard que son petit-fils avait tué *parce qu'il mangeait trop, qu'il ne pouvait plus travailler et qu'il tardait à mourir...*

J'étais complètement étourdi. Je ne savais plus bien ce qui se passait avec moi et les autres. Avais-je parlé ou non avec le fou? M'étais-je querellé ou non avec *dada* Costandina et ses nains? Oui, j'avais parlé au fou. Je ne m'étais pas querellé avec *dada* Costandina. Ni avec ses nains. J'étais allongé sur le remblai de la voie. Tout autour de moi, de l'herbe, des brins d'herbe où perlaient, rondes et fraîches, des gouttes de rosée. L'aube approchait. J'avais froid. Oui, oui... j'avais froid... Ma chair était glacée. Mes os gelaient. *(Heureusement que mes yeux n'avaient pas gelé!)* Je voyais le ciel. Je voyais la nuit se dissiper, se défaire. Je voyais les étoiles s'éteindre et s'effacer. Je voyais...

Une chouette vint se poser près de moi, une des cinq, six ou sept chouettes qui nichent dans le clocher de l'église en bois, au milieu du cimetière. La chouette ressemblait à une des cinq, six ou sept sœurs de papa. Je fus sur le point de prendre peur et de sauter sur mes pieds, et en même temps, je m'émerveillais de la grandeur de ses yeux. Elle tendit une aile vers moi et me dit:

— Tu t'es souvent demandé, Zăricuţă, et tu l'as souvent demandé à d'autres, pourquoi nous avons de si grands yeux, nous, les chouettes.

— Oui, dis-je sans m'étonner nullement de ce qu'elle parlait comme un être humain, c'est vrai. Je me le suis demandé et j'ai posé la même question aux autres. Je n'ai jamais eu de réponse, c'est pourquoi je n'en sais pas plus long aujourd'hui.

— Et tu aimerais le savoir, Zăricuţă?

— J'aimerais bien, mais je ne voudrais pas l'apprendre de toi.

— Pourquoi?

— Parce que... je commençai à bafouiller. Parce que... tu as les traits et la voix de ma tante Guga.

— Et tu ne l'aimes pas, ta tante Guga?

— Oui et non. Quand j'étais petit, j'ai eu un abcès dans la gorge. Elle l'a crevé du doigt et m'a fait boire du pétrole.

La chouette se mit à rire. Elle rit pendant longtemps, longtemps, je croyais qu'elle n'en finirait jamais, mais quand elle en eut assez quand même, elle dit:

— Tu embrouilles tout, Zăricuţă, tu es très fatigué et tu commences à tout embrouiller.

Je protestai avec véhémence. La chouette ne se laissa pas impressionner. Elle reprit:

— C'est la vieille Petria qui t'a fourré le doigt dans la gorge pour crever l'abcès et qui t'a forcé à boire du pétrole, une ou deux cuillerées, ou trois, ou peut-être plusieurs. Tu vois? Je ne me souviens pas très bien non plus.

— Il y a longtemps de ça.

La chouette éclata de rire. Elle rit, elle rit si fort que je pensais qu'elle n'en aurait jamais fini. Elle finit quand même. Et aussitôt elle se remit à parler:

— Pas si longtemps que tu crois. Laisse-moi réfléchir.

Elle ferma les yeux. Quand les chouettes réfléchissent, elles ferment les yeux. Certaines personnes aussi. Elle réfléchit longtemps, et quand elle rouvrit les yeux, elle dit:

— Il y a eu *trente-trois secondes* depuis lors.

Ce fut mon tour d'éclater de rire. Et je ris pendant longtemps, jusqu'à ce que j'en aie assez. Et je dis alors:

— Tu veux peut-être dire *trente-trois ans*.

— C'est tout un, dit la chouette. Tout un. Les secondes, les années, les siècles, mille ans... tout un... Tout un.

Elle s'attrista. Moi aussi. Un long silence s'établit. Je dis alors, plutôt pour chasser ce silence qui s'était installé:

— Tu divagues. Nous parlions d'yeux.

— Oui, admit-celle, c'est d'yeux que nous parlions, en effet. Tu me demandais comment je vois le monde, avec mes grands yeux ronds. Tu veux toujours le savoir?

— Bien sûr.

— Alors regarde-moi dans les yeux sans ciller.

Cette fois-ci, je me mis à rire aux éclats.

— Tu veux m'hypnotiser. Ça ne prend pas. On a déjà essayé.

— Il ne s'agit pas de ça...

Tout en parlant, elle saisit mes yeux. J'essayai de ciller. Impossible. La chouette s'approcha de moi. «Je la laisserai grimper sur ma poitrine, pensai-je, je l'attraperai et je lui plumerai les ailes, elle ne pourra plus s'envoler.»

Elle se mit à rire.

— J'ai entendu ce que tu penses, je n'ai pas peur de toi, tu ne peux plus bouger.

Je voulus la chasser. Ma main resta immobile. Mes jambes aussi. Il n'y avait qu'à accepter mon sort.

La chouette sauta sur l'herbe et vint se placer près de ma tête. Elle me regardait... me regardait... Et soudain elle me donna un léger coup de bec sur le front, au-dessus du sourcil droit. L'œil jaillit de son orbite et roula dans l'herbe, rond comme une bille.

— N'aie pas peur, dit la chouette, je t'en prêterai un des miens pour un instant.

Elle leva la patte, arracha son œil droit et le posa délicatement dans l'orbite à la place du mien, qui, dans l'herbe, nous regardait avec étonnement.

«Je ne vois rien, pensai-je, cette fois je ne vois vraiment plus rien, ni avec mon œil, ni avec celui de la chouette.»

— Attends, dit-elle à haute voix, attends, ne te presse pas.

Elle vola dans la cour du fou et en revint avec une feuille de pommier dans ses griffes. Elle en couvrit mon œil sain et le ciel s'éclaira soudain. La lumière qui m'enveloppait maintenant de toutes parts n'était pas la lumière de l'aube, ni celle du crépuscule. Ce n'était pas la lumière du midi, ni celle du soir. Elle se teintait tantôt de jaune, tantôt de bleu, tantôt de rouge et elle était claire, limpide, extraordinairement limpide.

— Regarde vers ta maison, dit la chouette.

— Comment veux-tu, puisque je ne peux pas commander mes mouvements?

— Si, tu peux.

Je tournai la tête, je regardai la maison et je vis flotter au-dessus d'elle d'innombrables files d'êtres humains. Il y avait là des hommes et des femmes, et aussi des enfants. Une grande

surprise se peignit probablement sur mon visage, car la chouette se mit à rire. Elle rit longtemps, puis me demanda:

— Sais-tu qui sont ces gens?

— Non, répondis-je, je ne sais pas. Il peut bien y avoir là des centaines de personnes. Je ne peux pas les connaître toutes.

La chouette se remit à rire.

— Des centaines, tu dis? Regarde un peu mieux.

J'obéis. Et je baissai le nez.

— Quelques milliers.

— Et tu ne comprends pas encore qui elles sont?

— Non. Je ne sais pas.

— Ce sont tes ancêtres.

— Leurs âmes, veux-tu dire.

— Leurs âmes, si tu veux.

De l'œil de la chouette, planté dans mon orbite droite, je regardai plus intensément encore qu'auparavant. Et je reconnus, à sa longue barbe jaune, le grand-père de Cîrlomanu et près de lui, mon âpre grand-mère. Ils se tenaient par la main comme deux enfants, et flottaient légèrement dans l'air, comme sur une mer transparente et tranquille. Je cherchai aussi mon grand-père paternel, auquel on prétendait que je ressemble, mais je ne le trouvai pas. En échange, je découvris maman. Elle planait au-dessus de ces gens, portant Alexe dans ses bras et Rada sur l'épaule. J'élevai la voix et criai:

— Maman, maman... Regarde-moi, maman, je suis là...

Je ne sais si elle m'entendit ou non. Soudain ces files de gens tournoyèrent, se mêlèrent et fondirent en un nuage blanchâtre qui vint se poser au-dessus de moi. Je tendis la main pour le toucher. Apeuré, le nuage s'éloigna, se dissipa, disparut.

— Réveille-toi, Zăricuţă, le train va venir et te tuer, Zăricuţă...

Ces mots, dits par ma sœur Elisabeta, me parvenaient de très loin, mais je les entendis et je balbutiai:

— Comment? Pourquoi le train va me tuer?

— Parce que tu t'es couché sur la voie et tu t'es endormi, Zăricuţă.

Ma sœur me saisit par les mains, les tira et me fit rouler sur l'herbe. Je dégringolai le remblai et une quantité de broussailles m'égratignèrent et mirent mon visage en sang. Le train de cinq heures du matin passa à toute vitesse vers la gare. La locomotive sifflait et crachait par la cheminée de gros rouleaux de fumée noire.

— Tu as dormi près de deux heures sur l'herbe. Tu n'as pas le dos glacé?

— Si.

Elle vint derrière moi et commença à me bourrer de coups de poing. Elle tapa fort — heureusement que ses poings n'étaient pas très grands — jusqu'à ce que je me sente un peu réchauffé. Me voyant encore étourdi de sommeil, elle me prit le bras:

— Rentrons.

Je pensais à tous ces gens dont la maison ne désemplissait pas depuis la mort de maman.

— Ils sont partis?

— Certains oui. D'autres sont restés.

Nenea Sorean dormait et ronflait sur la *prispa*. Non loin de lui, tout recroquevillés, les nains de Costandina dormaient et ronflaient, eux aussi. Je jetai les yeux dans la charrette de la tante Uţupăr. Elle dormait, la joue collée à la poitrine poilue et presque dévêtue de son Laurenţ. Ma sœur les regarda et dit:

— Il y a de l'amour ici, et un vrai, qui dure depuis presque cent ans.

La réplique de Laurenţ ne se fit pas attendre:

— Et pourquoi pas, s'il vous plaît?

Cette fois ma sœur Elisabeta rit pour de bon, et je fis de même.

— Comment, *nene* Laurenţ, vous ne dormez pas?

— Non, répondit-il, il y a bien deux ou trois heures que je suis réveillé, mais je reste ici comme une souche, pour ne pas déranger madame...

— J'ai rêvé qu'une chouette m'arrachait un œil, dis-je à ma sœur.

— Maman n'était pas dans ton rêve?

—Si, elle y était.

— Ne crois pas que les rêves viennent au hasard. Quand quelqu'un meurt dans une famille, ceux qui restent en rêvent de temps en temps, parfois même chaque nuit.

Ma sœur Elisabeta me conduisit dans la cuisine de la cour, une maisonnette en torchis, à deux pièces. Dans l'une se trouvait le fourneau à bois, dans l'autre un lit assez large pour y recevoir, au besoin, trois ou quatre personnes. Les planches épaisses étaient recouvertes d'un vieux tapis. Contre la paroi, deux oreillers bourrés de paille.

— C'est là que papa dormira, à partir de ce soir.

— Et dans la chambre... dans la chambre où maman est morte...

— Là-bas... Personne n'y dormira pour le moment... Plus tard... Plus tard ce sera peut-être moi.

— Avec Sămînţă?

— Non, seule... Tu sais, Zăricuţă... J'en ai tellement assez de cet homme... Tellement assez, que j'ai parfois envie de partir et de tout laisser tomber...

— Il te bat?

— S'il me bat! C'est peu dire qu'il me bat. Dès qu'il est soûl, il me roue de coups et me chasse hors de la maison.

— Et... ça lui arrive souvent, à mon beau-frère?

— Presque chaque soir...

— Tu en as eu une chance!

— Tu ne crois pas si bien dire... *Dida* Evanghelina deviendra aveugle, et tu sais pourquoi? Alviţă la battait. Il ne cognait qu'à la tête... A la tête... Et la pauvre Stela! N'en parlons plus! Son chauffeur... Son Florică...

— Et *dida* Riţa?

— Anghel ne la touche pas. Pour ça... Pour les coups, c'est la seule de nous toutes que son mari n'ait pas battue...

Costandina se tient sur le seuil. Qui sait depuis quand elle est là, ma *sœur de cuiller*, à écouter ce que nous disons. Derrière elle, ses jumeaux, les nains.

— Vous parlez des hommes!... Hé-hé... La femme qui n'a pas connu Digă, mon Digă à moi, ne sait pas ce que c'est qu'un homme. Digă! Il me battait à mort... Il m'écrabouillait... Et puis il m'aimait... Il m'aimait... «Donne-moi ton âme, qu'il disait, donne-moi ton âme à boire.» Je lui tendais les lèvres. Et Digă les mordait... les mordait...

Ma sœur Elisabeta est impitoyable:

— Et les nains — les deux ou trois nains, c'est toi seule qui le sais — ils t'ont aussi demandé ton âme à boire?

— Non, dit Costandina en riant, non, les chers petits, ils ne m'ont pas demandé mon âme... Ils voulaient autre chose... Et je leur ai donné ce qu'ils voulaient... Et c'est ainsi que sont venus au monde mes jumeaux...

Les nains se mettent à rire. Noé dit:

— J'ai faim, maman.

Et Naé répète aussitôt:

— Maman... Moi aussi j'ai faim...

Ma sœur Elisabeta m'a emmené à la cuisine pour me donner quelque chose de chaud à manger. J'ai besoin de reprendre des forces. Sur le fourneau, dans une marmite, le lait est justement en train de monter. Ma sœur le tire à l'écart et dit à Costandina:

— Va dans l'autre maison et cherche dans la salle. Il est resté quelques petits pains, un peu de fromage et une bouteille de vin. Donne à manger à tes *petits*.

Costandina tourne les talons. Les nains la suivent à petits pas. L'un d'eux se retourne et jette à ma sœur, par-dessus l'épaule:

— Même si tu nous en avais prié, on n'aurait pas bu le lait, nous. On n'aime pas le lait... On aime la boisson forte...

Ma sœur ne s'occupe plus d'eux. Elle me dit:

— Ceux-là, si on les prend au sérieux, on n'en finit pas. C'est toujours le même refrain...

Elle cherche et trouve sur le rayon une écuelle et une cuiller en bois, qu'elle lave. Sur le même rayon se trouve un morceau de *mămăligă* froide, enveloppée dans une serviette. Ma sœur installe la petite table, ronde et basse, dans un coin de la cuisine et en approche un escabeau à trois pieds.

— Tiens, me dit-elle, mets-toi à table, Zăricuţă.

Elle remplit l'écuelle de lait bouillant, y met la *mămăligă* et l'écrase avec la cuiller en bois. Il y a des années que je n'ai plus mangé de mămăligă avec du lait bouillant, dans une écuelle en terre glaise et avec une cuiller en bois! Voici que je mange — et avec quel appétit! L'écuelle est vide. Ma sœur demande:

— Tu en veux encore?

— Oui. Encore.

L'escabeau où je suis assis est rond, la table basse, les murs de la cuisine en torchis sont inégaux, craquelés. Un petit chien dodu se faufile par la porte. Il frétille de la queue, s'approche de moi et renifle mes pieds.

— Il s'appelle Bondoc, dit ma sœur, il a tout juste trois mois.

Je continue à manger. Puis je me mets à flatter le chiot sur la nuque. Ma sœur Elisabeta, qui s'est bien tenue ces derniers jours, me regarde, regarde le chiot et soudain se laisse vaincre par son chagrin. Doucement, sans bruit, elle fond en larmes, de grosses larmes qu'elle n'essuie pas et qui se brisent en ruisselant sur son visage.

— Maman est morte, dit-elle, nous l'avons lavée, parée, enterrée, et nous commençons déjà à l'oublier. Dis-moi, Zăricuţă, *qu'est-ce que c'est que l'oubli?*

J'ai envie de sourire, et je le fais.

— Quelqu'un m'a demandé un jour ce que c'est que le *bonheur*, et voilà que tu me demandes ce que c'est que *l'oubli*. Je n'ai pas su répondre alors et je ne le sais pas davantage aujourd'hui.

Le petit chien que ma sœur appelle Bondoc continue à renifler mes souliers et sa queue frétille gaîment. Tant qu'il y a eu tout ce branle-bas dans la cour et dans la maison, il s'est tenu caché. Bien des gens ont un vrai plaisir, dès qu'ils aperçoivent un chien, à lui lancer un coup de pied dans le ventre. Le chien se roule par terre en geignant, et l'homme éclate de rire.

Je flatte Bondoc sur l'échine. Il continue à ramper, à frétiller, il laisse mes souliers tranquilles et se met à lécher mes mains.

Ma sœur pleure... pleure...

— Si je pouvais oublier les coups que je reçois de Sămînţă... Si je pouvais oublier... je l'aimerais encore, je l'aimerais comme du temps où j'étais jeune... Dis, Zăricuţă, te souviens-tu comme j'étais jolie, quand la jeunesse ne m'avait pas quittée?

— Bien sûr que je me souviens, mais de quoi te plains-tu? Tu es jeune encore et tu n'as pas perdu ta beauté...

Bondoc lèche joyeusement mes mains. Ses yeux brillent, on dirait qu'il va rire, on dirait qu'il va parler.

— Tu sais, dis-je à ma sœur Elisabeta, j'ai parlé à une chouette.

— En rêve?

— Bien sûr, comment veux-tu...?

— En rêve il n'y a pas que les gens qui parlent, mais aussi les oiseaux et les bêtes. Une fois — non, souvent — j'ai rêvé que je me trouvais dans un bois profond. J'entendais, tu comprends, j'entendais les arbres parler entre eux, les fleurs entre elles, les brins d'herbe. Peut-être qu'ils parlent pour de vrai, pas seulement en rêve... Qu'en savons-nous?

Ma sœur voudrait que nous en sachions plus long, nous, les êtres humains. Qui ne le voudrait pas? Nous savons bien peu de chose, nous nous heurtons les uns les autres, nous nous détestons, nous nous haïssons, nous nous souhaitons réciproquement la mort, et la mort...

la mort nous guette tous, elle ricane et nous emporte tous, un à un, au moment où l'on s'y attend le moins, au moment même où l'on ne s'y attend pas du tout.

Vévé:

— Je sens que c'est le matin et que le soleil s'est déjà élevé assez haut. L'air commence à se réchauffer. Il fera beau, aujourd'hui.

— Pas du tout, dit *dada* Anica, l'aveugle, la femme de *nenea* Dumitraké. J'ai mal aux genoux. Il pleuvra ce soir. Chaque fois que j'ai mal aux genoux le matin, il pleut vers le soir. Je sens même que le ciel se couvre déjà.

Je lève les yeux. En effet, le ciel se couvre vers le nord. Les nuages s'amassent, se pressent les uns contre les autres, s'agglomèrent et deviennent tout noirs. Je sors dans la cour et je m'assieds sur une chaise, près des autres, sous les mûriers. Une violente bouffée de vent nous vient soudain des champs, d'au-delà de la voie. Un long coup de tonnerre retentit. Les arbres vacillent: les mûriers, les acacias, le saule près du portail. De grosses mûres blanches, douces comme le miel, plus douces que le miel, et des mûres bleuâtres, acidulées, s'abattent sur nous comme la grêle. Pour ne pas tacher nos vêtements, nous entrons à l'abri dans la maison. Les coups de tonnerre sont de plus en plus puissants et prolongés. A une vitesse inattendue, le ciel sillonné d'éclairs s'est couvert de nuages épais, le soleil s'est caché derrière eux et une pluie incroyablement violente se déverse sur le village. Les éclairs et le tonnerre se précipitent, le pluie ruisselle, toujours plus abondante et semble sur le point de se changer en un véritable déluge.

— Donne-nous quelque chose à boire, dit ma tante Uţupăr à ma sœur Elisabeta, qui depuis la mort de maman est devenue la maîtresse de maison.

— Et si possible aussi à manger, parce que la boisson à jeun, ça ne va guère, ajoute *nenea* Laurenţ Piele, le vieux petit amoureux de ma tante Uţupăr.

— On a de nouveau faim, murmure ma tante Agopa, on a de nouveau faim.

— Aux enterrements, c'est toujours comme ça, complète ma tante Bîca, la mère de *nenea* Paraschiv qui est mort à la guerre. On pleure, on sanglote. On se lamente. Et on recommence à avoir faim. Et quand on a faim, il faut manger... Il le faut... *Quand on reste sans rien boire et sans manger, on meurt.* Y a-t-il parmi nous quelqu'un qui veuille mourir? Personne... Personne...

Vévé, l'aveugle, se met à rire. Et Anica, l'aveugle, lui fait écho.

— Pas même moi, qui suis aveugle. Je ne veux pas mourir, et d'autant plus ceux qui sont en bonne santé.

C'est formidable comme ma sœur Elisabeta et mon beau-frère Sămînţă se sont bien préparés. On trouve encore à manger chez eux, et encore à boire. Tous ceux qui n'ont pas encore regagné leur foyer se remettent à boire et à manger. Costandina aussi. Et ses nains. Mon frère Ion, l'adventiste, mange seulement; il ne boit que de l'eau du puits. Ma sœur Elisabeta prend soin aussi de moi. Elle m'apporte encore une tasse de lait chaud. Je m'en étonne. Elle n'a pas de vache. Ses chèvres, c'est Bicoï qui les a volées et mangées. Où a-t-elle pris tant de lait, presque deux litres de lait? Je le lui demande, et elle me répond en riant, de ce rire qu'ont ceux qui viennent d'enterrer un de leurs proches:

— Tu ne le devineras jamais!... C'est Filimona. Elle est venue au petit jour, quand tu te promenais dans l'aire. «Prends ce lait... tu sais pour qui c'est... J'ai trait mes chèvres, toutes les deux... Et tout le lait que j'en ai tiré, je te l'ai apporté... Pour lui... Je n'en ai pas gardé une goutte pour les miens... Tu entends? Pas une goutte.»

Et ma sœur se remet à rire, de ce rire qui me fait mal, qui me tue presque.

— Filimona... Elle t'aime encore, Filimona...

— Je ne veux pas parler de Filimona maintenant...

Ma sœur en est profondément peinée.

— Et de quoi veux-tu parler? De maman? Maman est morte. Elle est morte, nous l'avons enterrée. Nous en reparlerons plus tard, *quand nous aurons commencé à l'oublier...*

L'oublier! Oublier maman! Maman qui nous a enfantés, qui nous a élevés, dont le cœur a battu anxieusement pour la vie de chacun de nous. Maintenant, c'est elle qui n'a plus de vie. L'heure vient pour chacun de nous... Ne plus avoir de vie!

Maman est morte, nous devons l'oublier.

— Qu'est-ce que c'est que l'oubli, Zăricuţă?

Les nains boivent, *nenea* Sorean boit, ma tante Uţupăr et son Laurenţ boivent, ma tante Ciurea aussi, et aussi les autres cinq, six ou sept sœurs de papa. Costandina ne le leur cède en rien. La pluie s'abat à grand fracas sur la maison, sur le village, sur les champs environnants.

— C'est ainsi qu'il devait pleuvoir au déluge.

— Peut-être bien.

— Hi-hi, rit Vévé, l'aveugle, hi-hi-hi! C'est qu'il pleuvait, au déluge!... C'est qu'il pleuvait!...

Le chien Bondoc fait irruption parmi nous. Il est resté quelque temps dehors pour se faire laver par la pluie. Il est trempé, et il a froid. Il s'approche de l'âtre. Il sait que parfois flamboient là-dedans une sorte de grandes ailes rouges qui lui font chaud. Peut-être que le feu est un coq aux grandes ailes, au corps de fumée et aux pattes de braise. Le coq de feu se démène, bat des ailes, se tord de tous côtés, mais il ne s'envole pas. Ses pattes sont collées à l'âtre.

— Mon mari, Păune Vacă, vous savez bien, du temps que notre fils était à la guerre, mon mari se lamentait chaque soir: «Dis donc, femme, est-ce qu'il est encore en vie, notre garçon?» «Bien sûr que oui, je n'ai eu aucun signe, ma paupière droite n'a pas cillé, chez moi c'est la droite qui est de mauvais présage, et je n'ai pas non plus rêvé que je mangeais du raisin.»

Je jette un regard un peu étonné à ma tante Uche.

— Ah... dit-elle, tu as oublié!... Quand on rêve qu'on mange du raisin, il y a un grand malheur qui vous guette... Les grains de raisin, c'est des larmes, de grosses larmes, de vraies larmes, Zăricuţă...

— Je n'ai rien oublié, tante Uche.

Elle continue à manger de la terre brûlée. Elle ronge... Elle ronge... ronge... Ma sœur Evanghelina s'est pelotonnée dans un coin, ma sœur Riţa dans un autre.

— Et ma fille à moi, pourquoi est-elle morte? Qu'est-ce que la mort lui voulait, à ma fille? Et Dieu, pourquoi l'avait-il choisie entre toutes? Il a pris ma fille et ne m'en a pas donné d'autre. Et Anghel, mon mari, qui est rentré malade de la guerre... Il est rentré malade, et il l'est encore, il suffoque, il peut à peine traîner ses jambes, il n'est ni vivant ni mort... Qui travaillera pour nous? De quoi allons-nous vivre? Les garçons sont encore petits...

— Et Stela, alors?... Stela, de quoi est-ce qu'elle vivra?

Les parents, les cousins, les amis qui n'ont pas encore regagné leur foyer mangent et boivent, puis ils recommencent à boire et à manger.

Papa, qu'on avait oublié, entre dans la maison, tout trempé. Il secoue l'eau de ses vêtements. Mais le peut-il? Il tremble de tout son corps.

— Imaginez-vous ça!... Je me suis endormi dans la cour, dans l'herbe. Je n'ai pas entendu le tonnerre, ni la foudre, ni la pluie. C'est Bondoc qui m'a réveillé.

Le petit chien frétille sur le seuil et s'efforce, sans plus de succès que papa, de secouer l'eau qui ruisselle sur son corps.

Ma sœur Elisabeta cherche à l'intérieur du coffre et en tire des vêtements du beau-frère Sămînţă, qu'elle tend à papa:

— Entre dans l'autre chambre, là où maman est morte, et change-toi...

— Comment veux-tu que j'entre *là-bas?*

Il rend à ma sœur les vêtements secs.

— Garde-les. Ils sont à Sămînţă.

Dehors il pleut. Il pleut à verse. Il tonne. Il y a des éclairs. La foudre tombe. Le ciel en est ébranlé et la terre aussi. Il pleut effroyablement. Le chemin qui longe la maison est devenu le lit d'une vraie rivière. Papa sort sur la *prispa*. Il y trouve une brassée de bois sec. Il l'apporte dans la salle où nous nous trouvons, arrange le bois dans l'âtre, l'arrose d'une cuillerée de pétrole et y met le feu. Les flammes s'élèvent et tremblent, rouges, jaunâtres. Il s'assied sur un escabeau près du feu, sèche ses mains, ses pieds, et peu à peu aussi ses vêtements. Près de lui, Bondoc se sèche aussi. La fumée monte, sort par la cheminée, et une fois dehors se dissipe, se perd dans la pluie de plus en plus violente. Placés entre l'eau qui sourd en-dessous d'eux

et celle que leur apporte la pluie, les morts du cimetière d'Omida — sur la longue, l'étroite, la pauvre Vallée du Călmăţui — dorment, immobiles, de leur sommeil sans fin... sans fin... La vie a un commencement, elle a une fin... Le sommeil de la mort commence aussi, mais ne finit jamais... *Il ne finit jamais...*

Papa oublie que nous sommes encore là. Il se croit seul. Seul avec le feu. Il regarde les flammes qui se teintent tantôt de jaune, tantôt de bleu et murmure simplement, comme s'il priait:

— Maria, Maria, comme je t'aimais, Maria, Maria!...

Tous, nous entendons ses paroles. Tous, nous pensons à maman. A maman qui est morte, que nous avons enterrée au cimetière et dont le corps est maintenant noyé dans l'eau qui ruisselle sous son cercueil, unie à celle de la pluie qui pénètre la terre.

— Maria, Maria...

Nous tombons dans un silence profond. Et soudain nous fondons en larmes.

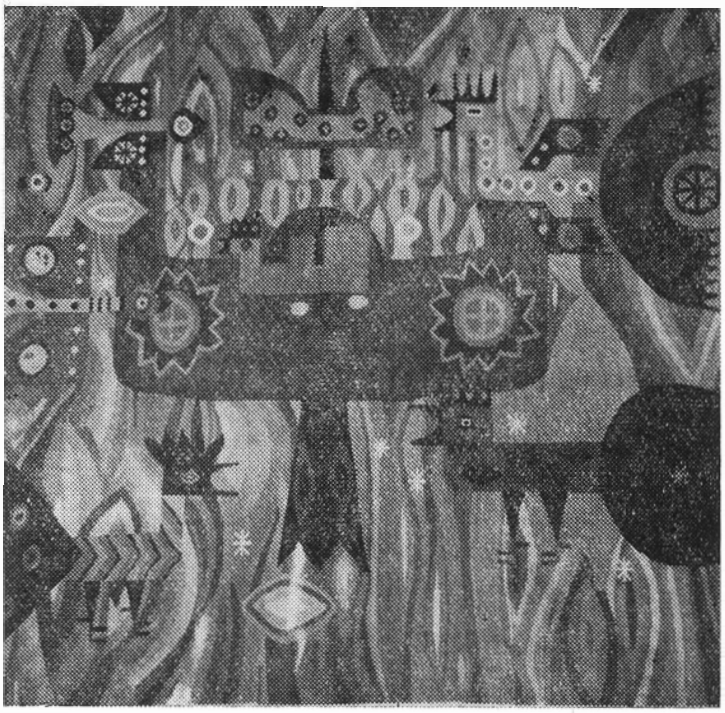
— Maria, Maria... Comme je t'aimais, Maria... Maria!...

Le feu continue à battre des ailes, qui se teintent tantôt de jaune, tantôt de rouge. Nous le regardons. Et chacun de nous pense que le feu ressemble à un grand coq.

Le coq bat des ailes, il voudrait s'envoler, mais ses griffes de braise sont collées à l'âtre. Et il ne peut pas voler... Il ne peut pas voler...

Fin

En français par ANNIE BENTOIU



ZIZI FRENŢIU: la Forēt

NICOLAE VELEA

L'Interruption

La famille Merdenele est une famille interrompue. Le premier à le déclarer fut Tudor Dindelegan, mais comme à présent il a d'autres chats à fouetter, je m'en vais vous raconter ce qu'il en est de cette famille et ce que Tudor Dindelegan a voulu dire par là.

Les Merdenele habitent au sommet du mont Grohotiş et ils sentent la chèvre. Même en bas, une fois descendus de là-haut, ils ont encore sur eux leur odeur. Il faut dire qu'ils sont cinq et qu'ils vivent du lait de quatre chèvres et de la retraite du vieux, Iancu Merdenele.

Sa retraite, Iancu la devait au fait qu'il avait été des dizaines d'années employé à la commune et non pas — comme on le croyait généralement — parce qu'il lui manquait une jambe. Sa jambe, il l'avait perdue à cause d'un abcès. C'est pourquoi il évitait toujours les inconnus. Car ceux-ci, ignorant la chose, lui demandaient dans quelle guerre il avait laissé sa jambe et ça le gênait, ma foi, de dire qu'il devait cela à un abcès.

Iancu avait fréquenté une école professionnelle quelque part dans un village de la vallée et, lors d'une fête populaire, un préfet, charmé par son air bien élevé et sobre, l'avait fait engager à la mairie. Il avait été là un rond-de-cuir correct et timoré jusqu'à l'heure de la retraite. Il avait à peine vingt-huit ans lorsque Şalga Mosorel, fille — un beau brin de fille — de propriétaires montagnards avait jeté son dévolu sur lui. Choyée par les siens, elle avait jusque-là vécu sans souci. Il lui arrivait de partir pendant des mois à Rîmnic, Piteşti ou Bucarest, la bourse pleine et attifée de brillants atours paysans. Là, elle festoyait avec qui bon lui semblait et personne n'allait lui demander ce qu'elle avait fait ni à quoi elle avait dépensé son argent, car, à son retour dans les montagnes, elle ne disait mot et avait un air morose et méchant.

Un beau jour, effrayée à l'idée qu'elle pourrait rester vieille fille, elle s'était jetée sur Iancu, lui avait fait les yeux doux et l'avait emmené avec elle tout là-haut. Leur photo de noces: lui, grand et maigre, au regard probe et buté, un tantinet effrayé, vêtu d'un sobre veston noir serré au cou. Il portait aussi des pantalons de drap blanc, plutôt courts, qui laissaient ses chevilles à découvert, et des chaussures au cuir desséché relevées à leur bout. Şalga, elle, arborait un superbe costume paysan, à la blouse pailletée d'or, et elle était toute souriante, aux anges, belle et dodue, mais d'une rondeur frisant la lassitude et la mollesse, et couvait son homme de ses yeux brillants, enflammés. La flamme qui y brillait était peut-être cause qu'ils semblaient parfois négliger Iancu pour se poser, par-dessus son épaule, sur on ne sait qui.

Après leur mariage, Şalga continua un bout de temps sa petite vie agitée pour se ranger enfin à son foyer. Elle fut d'abord étonnée que Merdenele, entré dans les rangs des montagnards et devenu lui-même propriétaire, continuât de travailler à la mairie. Et, à mesure que Şalga s'assagissait, lui devenait plus timoré et encore plus comme il faut. (Quelques-uns, il est

vrai, avaient pu remarquer chez lui une résignation ironique. Parfois, en parlant, il collait le bout de la langue à l'une de ses molaires de gauche et avait un petit sourire en coin, ou bien il suçait ses deux lèvres à la fois, ce qui lui donnait un air plein de compréhension et d'indulgence pour tout ce qu'il voyait et entendait.)

Personne ne se doutait que Şalga l'avait séduit et dominé par sa superbe, mais maintenant que cette superbe n'embrassait plus tout le monde et ne s'arrêtait qu'à lui, Iancu Merdenele s'était attristé et avait pris un air ironiquement poli, sage et résigné.

Ils eurent trois enfants: un garçon, Didiţă, et deux filles: Mieluţa et Anghelina.

Didiţă avait été envoyé à un lycée commercial de Piteşti. Mais le gars n'avait guère la tête à ses études et ils le voyaient rappliquer au beau milieu de l'hiver, livide de froid, sans paletot (il l'avait vendu) et sans un sou, car il avait dépensé tout son argent Dieu sait comment.

Les réprimandes de Iancu, à peine grommelées, se heurtaient à l'attitude tranchante de Şalga, qui avait tôt fait de les dissiper. Elle prenait la défense de son gars — il lui ressemblait, à elle et à sa famille — le dorlotait, le pourvoyait d'un nouveau paletot et d'autres sous, de quoi payer sa logeuse, les taxes et avoir encore de l'argent de poche. Et elle le ramenait à l'école. Mais la chose se répétait et, au bout de trois ans, Didiţă, qui n'avait pas réussi à passer une seule classe, ne fut plus envoyé au lycée. Il resta là, chez les siens, et fut affecté aux services de désinfection de la commune.

Plus tard, il épousa une sage-femme, qui lui fit deux enfants et mourut quelques années après. Ayant hérité des seringues et de quelques autres petits biens de la défunte, Didiţă avait commencé à faire l'agent sanitaire dans la commune. Ivre la plupart du temps, il donnait à ceux qui lui demandaient de quoi souffrait telle ou telle bête, un seul diagnostic: « La vessie urinaire joue la fille de l'air », et il faisait des piqûres à tort et à travers.

Les gens avaient cessé de faire appel à lui, d'autant plus qu'était arrivé dans la commune un vétérinaire authentique, que Didiţă dénonçait toutes les semaines pour toutes sortes de vétilles. Il expliquait — sous le régime de nos jours — son échec, par son origine sociale. Régulièrement, il expédiait des plaintes aux autorités du district, du chef-lieu de la région et à Bucarest, puis de nouveau au district, au chef-lieu de la région et à Bucarest, en montrant qu'il lui était devenu impossible de professer à cause de son origine « malsaine ». Et il ajoutait qu'il n'était en rien coupable, car il y avait beau temps qu'il ne voyait plus ses parents et ne s'était laissé « ni embobiner, ni contaminer » par eux. Bien entendu, ses plaintes, que Şalga n'ignorait pas — c'est elle qui lui achetait enveloppes, timbres et papier — restaient sans effet.

Il avait presque tout vendu et n'avait plus chez lui qu'un lit, deux couvertures, une table, une chaise, quelques casseroles et marmites. Il prenait ses repas vis-à-vis, chez les vieux — et y trouvait à chaque fois son avantage, du fait qu'on posait devant lui l'écuelle à lait et le morceau de gaude. Il lampait le lait, touchait à peine à la gaude et constatait ensuite, tout surpris et fâché, comme si quelqu'un l'avait roulé:

— J'ai fini mon lait et j'ai encore de la gaude.

On lui redonnait du lait. Il avalait ensuite sa gaude, dare-dare, et en redemendait car il lui restait du lait. Personne ne soufflait mot, car on savait le faible que Şalga avait pour lui.

Il possédait un verger avec quelques pruniers et son plus grand plaisir — en fait le seul événement dans l'existence qu'il menait — il le goûtait en automne, après avoir fabriqué l'eau-de-vie. Il soûlait ses poules. Il prenait quelques poignées de grains de maïs, les gardait dans l'eau-de-vie jusqu'à ce qu'ils eussent gonflé — après quoi il les faisait becqueter à ses poules (avant de les saigner, l'usage veut qu'on leur donne à boire de l'alcool, pour qu'elles aient la chair tendre). Didiţă, ivre lui aussi, regardait sa pléiade de poules gigoter, se dodeliner et caqueter. Et il se prenait à s'attendrir sur lui-même et sur elles: les pauvrettes, les mignonnettes, comme elles gigotent et se lamentent, persuadées qu'il ne les a soûlées que pour leur tordre le cou, alors qu'il n'y songe même pas, car il n'y a pas ici bas meilleur cœur que lui, mais allez donc leur faire comprendre ça ! Et il prenait les poules dans ses bras, les cajolait, les jetait en l'air et les rattrapait, au point que la cour s'emplissait de plumes et qu'il restait planté là, comme une statue de la bonté et de la tendresse, statue qui, enveloppée de plumes et de duvet, semblait à tout instant sur le point de vouloir s'envoler au ciel.

Il racontait partout qu'il était mal en point et qu'il ne travaillait pas parce qu'il était malade du cœur, ce qu'il expliquait ainsi: s'il se levait après être resté assis, il sentait la tête lui tourner, le sang lui montait à la tête et son cœur se mettait à cavaler dans sa poitrine.

Didiţă avait deux enfants: une fille, que les vieux avaient adoptée, et un garçon qui fréquentait une école professionnelle, celle-là même où le vieux Merdenele avait lui aussi étudié, mais qui aujourd'hui avait toute autre apparence. A commencer par l'édifice.

Tudor Dindelegan, instructeur des Jeunesses communistes dans la commune, avait commencé la « transformation » de Didiţă, en parlant vitesse.

Il faut dire ici que Didiţă et Dindelegan étaient amis d'enfance. Après quoi ils s'étaient séparés, Tudor avait quitté le village, avait travaillé en plusieurs endroits, puis était entré dans une école de militants et était retourné dans son village en qualité d'instructeur.

Ce qui les avait liés alors, au temps où ils étaient gosses, était une chose honteuse qu'ils ne pouvaient oublier, même après tant d'années. C'était l'automne — ils avaient alors huit ou neuf ans et gardaient les bêtes dans le champ. (Dindelegan, orphelin, gardait, contre nourriture et vêtements, les bêtes d'un certain Banu, un vieux type borgne, qui possédait deux batteuses.)

Les tiges de maïs s'étaient desséchées et, au passage, les feuilles vous cinglaient le visage et ils avaient fait un pari: à qui endurerait le mieux la souffrance. Celui qui, traversant en courant sa portion de champ, attraperait le moins d'égratignures, serait déclaré perdant et devrait ramener les bêtes de l'autre.

Ils avaient choisi chacun sa portion de champ et s'étaient mis à courir, mais brusquement Dindelegan s'était arrêté. Il venait de rencontrer, dans sa course, la fille de Măcinic, endormie. C'était déjà une grande fille, elle avait dans les vingt ans, et dormait les genoux relevés et la jupe itou. Dindelegan avait invité Didiţă à venir se rincer l'œil. Celui-ci était venu, ils avaient écarquillé les yeux, puis avaient eu honte d'eux-mêmes... S'ils n'avaient pas été ensemble, peut-être qu'ils n'auraient pas eu honte. Dindelegan avait dissipé ce sentiment en murmurant le mot « tout doux ». Il avait montré à Didiţă la bouche entrouverte de la fille et lui avait demandé:

— T'entends comme elle ronfle?

— Quoi? avait crié Didiţă, pour chasser son embarras.

— Tout doux, avait fait Dindelegan, et ces mots, envoûtants et berceurs, les avaient étourdis plus même que les cuisses nues de la fille.

Ils n'étaient encore habitués qu'aux mots rudes, brefs, non chantés.

Ainsi donc, Dindelegan avait commencé la « transformation » de Didiţă en parlant vitesse. Ils avaient parlé des conducteurs d'autos et de tracteurs, des motocyclistes, et étaient arrivés à la conclusion que ces gens-là avaient la vie plus facile, car, grâce à la vitesse, l'instant d'avant ne pèse plus, pour eux, sur l'instant présent. Ils ne s'en souviennent plus guère et cela est peut-être mieux ainsi, ou peut-être que non, mais enfin, c'est plus facile, de toute façon.

— L'homme doit avoir des oublis, des oublis dont il se souvienne ensuite, lui avait dit Tudor Dindelegan. Sans quoi la vie est difficile. La plupart des gens aiment travailler pour oublier, ou pour autre chose enfin, je ne sais trop comment dire, mais peut-être bien tout de même que c'est pour oublier la minute d'avant celle qu'on vit. Et après, on se souvient de la minute qu'on croyait avoir oubliée. Seulement voilà, on s'en souvient avec plaisir, facilement. C'est pour ça, avait conclu Tudor, que pour ces gens-là qui vont en vitesse, la vie est plus facile.

Ensuite, Dindelegan avait persuadé Didiţă que la vie lui était très difficile à cause de sa maladie, et il l'avait plaint d'être malade, dissipant jusqu'aux dernièrs doutes que Didiţă pouvait encore avoir là-dessus.

— Ça t'est presque insupportable, avait dit Tudor.

Et il avait ajouté qu'il devait rester tout le temps tranquille et que c'était pour cela que tout ce qui lui était arrivé — ou plutôt non, car il n'arrivait rien à Didiţă, mais tout ce qui lui passait par la tête à un moment donné — eh bien, oui, tout cela le poursuivait et le harcelait parce qu'il n'arrivait pas à oublier.

Puis Dindelegan l'avait invité à aller se baigner, au lieu dit le Lac du Pope.

Après une demi-heure de baignade, Didiţă était sorti de l'eau, vif et tout guilleret. Dindelegan lui avait demandé: pas vrai que s'il ne se souvient pas tout de suite, c'est plus facile? Pas vrai? avait-il répété.

Et ils avaient décidé que Didiţă deviendrait facteur au village. Iordan, le facteur en titre, était gravement malade du foie et faisait son service, assis sur un banc, sous un mûrier, devant la coopérative, et distribuant les lettres aux passants ou à ceux qui s'en venaient ici acheter quelque chose.

Dindelegan avait aidé Didiţă à s'acheter un vélo et peu à peu celui-ci avait pris goût à courir ainsi, s'était pris à aimer la vitesse, le travail et le métier.

Il se rendait à présent toujours plus rarement vis-à-vis, chez les vieux. Il y avait là, autour de la table, Iancu, Şalga, les deux filles — Mieluţa et Anghelina. Et aussi Cornelia, la fille de Didiţă. Ils étaient attablés là et d'habitude, avant de commencer à manger, Merdenele contemplait sa famille.

Anghelina était solide et blanche de peau, elle avait les sourcils blancs, et les poils, sur ses mains et ses jambes, étaient également blancs. A quoi était due cette blancheur, nul n'aurait su le dire.

Trois ans plus tôt un jeune homme qui disait travailler aux Assurances d'Etat était arrivé au village et avait été logé chez les Merdenele. Il avait séjourné ici quelques mois et avait commencé à serrer de très près Anghelina.

Les vieux n'étaient pas sans avoir remarqué le manège, car au village Anghelina était bel et bien oubliée par tous les gars. L'hiver venu, ils avaient acheté à Aurel — c'était le nom du jeune homme — un paletot. Quelques jours plus tard, le quidam avait disparu. Anghelina, soupçonnant qu'il était à Rîmnic, était partie le rejoindre et l'avait trouvé à la gare, sans paletot. Il l'avait vendu. Elle lui avait donné d'autres sous, pris sur ses économies. Et Aurel de s'acheter un autre paletot et de revenir avec elle. Il était resté dix jours encore au faîte du Grohotiş, pour disparaître ensuite à nouveau, et personne ne put retrouver sa trace.

Même les cheveux d'Anghelina avaient commencé à blanchir et elle soupirait toujours plus souvent — à mesure que passait le temps — après son Aurel. En ces instants elle n'était plus qu'une blanche symphonie de soupirs. Mais elle était encore la seule à travailler à la maison: elle soignait les chèvres, les trayait, faisait bouillir la gaude et griller le tourteau.

Et Mieluţa... Ah, Mieluţa, suppliait tout un chacun, rencontré en cours de route, de venir chez elle, chez les Merdenele, pour qu'il répète avoir vu de ses propres yeux que le fichu, ou les perles ou n'importe quoi d'autre qu'elle s'était acheté elle-même avait été acheté par son futur adorateur... (C'était ses propres termes: son futur adorateur.)

Et le passant se laissait fléchir, venait avec elle et assurait que oui, il en était ainsi, et les Merdenele étaient quasiment ravis. Seule Anghelina courait dehors et pleurait encore un coup, pour sa sœur aussi.

Mieluţa avait été mariée, ou plutôt non, elle n'avait pas été mariée, mais enfin le mariage avait été célébré cinq ans plus tôt avec un instituteur. A l'époque, celui-ci enseignait à une école de Şendruleşti, à quelque six lieues du sommet du Grohotiş. Şalga s'était tout d'abord opposée au mariage, en déclarant ferme qu'elle n'irait pas marier sa fille à un n'importe qui, à un individu qui n'était pas de bonne souche. Finalement la mère avait cédé — la fille l'ayant menacée de prendre le large si on ne lui donnait pas son homme — mais elle avait exigé que son gendre abandonnât son poste et vînt travailler les arpents de terre qu'ils avaient au pied de la montagne. (A l'époque, la coopérative n'existait pas encore et les Merdenele possédaient neuf arpents de terre arable, dans l'enceinte du village.) Le gendre avait déclaré qu'il ne viendrait en aucun cas travailler la terre, mais qu'il allait essayer d'obtenir son transfert.

Le mariage avait été célébré et à l'approche de minuit, le marié et la mariée avaient gagné leur chambre, la grande pièce, celle de devant. Ils avaient à peine eu le temps de se déshabiller et de se mettre au lit, remplis de curiosité, que la porte s'était ouverte, laissant passer Şalga. La colère l'avait de nouveau gagnée, à voir sa fille mariée à un quidam de souche médiocre et qui, par-dessus le marché, ne travaillait même pas par ici, pour leur donner un coup de main. Il n'amasserait des sous que pour lui et pour Mieluţa.

— Demain, fini, tu n'iras plus là-bas ! avait-elle ordonné.

— Demain non, mais après-demain, faudra que j'y soie, avait répondu le gars, se trémoussant d'un air gauche dans ses draps.

— Dans ce cas, tu ne toucheras pas à ma fille !

Et elle avait croisé les bras sur sa poitrine et s'était mise à arpenter la pièce, d'un bout à l'autre, sans desserrer les dents.

Une heure s'était écoulée, une longue heure pendant laquelle les deux époux, pétrifiés et honteux, n'avaient pas détaché leurs yeux de leur mère et belle-mère. Seuls les pas de Şalga et leur souffle à eux s'entendaient dans la pièce. Puis, les sanglots de Mieluţa avaient suivi, mais elle n'avait guère pu pleurer longtemps et s'était mise à jeter à sa mère des regards implorants et humides.

Une autre heure s'était écoulée, après quoi le gendre, à bout, avait rejeté la couverture, avait sauté à bas du lit et entrepris de se rhabiller. Il était sorti sans mot dire et n'avait plus jamais franchi le seuil des Merdenele.

Un an plus tard, il a été permuté ici dans la commune. Il a pris femme et, avec elle, une maison sise au pied même du Grohotiş. Il s'est acheté un phono et parfois, les soirs où il fait calme, les sons de celui-ci montent jusque tout là-haut. A les entendre, Mieluţa soupire à cœur fendre, à en faire sauter les boutons de sa blouse. Ces boutons, elle les enferme dans une petite boîte rose. Et elle en coud d'autres, à la place.

Elle est la plupart du temps tranquille et silencieuse, confinée dans la chambre qu'elle partage avec sa sœur, gardant le lit jusqu'à midi ou cousant, et quand elle apparaît parmi les siens, on lit dans leurs yeux la crainte, la terreur presque, qu'elle ne se déchaîne contre tous. Quant elle est à bout, elle disparaît pendant des jours et des jours et s'en va travailler à une ferme d'Etat dans la ville, à Cărpenişi. Avec une partie des sous ainsi gagnés, elle s'achète des petits riens et fait dire par quelque passant qu'ils lui ont été donnés par son futur adorateur; et le reste, elle le cache, Dieu sait pour quoi faire. Puis, de nouveau, elle se remet à languir au lit.

A sa mère, elle ne parle que très peu, par-dessus l'épaule et d'un air dégoûté.

C'était à la veille du jour où devait s'ouvrir la foire de la Saint-Elie, à Cărpenişi. Les Merdenele s'étaient réunis pour le déjeuner dans leur baraque d'été.

Iancu, le vieux, se tenait dans un coin, près d'un corbillon plein de graines de potiron qu'il écorçait pour les remettre à Ghică Turlea, au pressoir, afin qu'on en tire de l'huile. Devant le fourneau, Anghelina brassait la gaude, tout en surveillant du coin de l'œil, sur le feu, la bouillie de lait de chèvre.

Auprès du fourneau il y avait aussi Şalga qui, de temps à autre, coupait en deux une « Nationale », en dissipant le tabac dans du papier de journal, et se fabriquait une cigarette qu'elle allumait à la braise, puis elle se mettait à tirer dessus. Elle fumait, jambes croisées — la gauche emmitouflée dans du molleton — , la tête fièrement renversée, enveloppée de volutes de fumée. Seule cette pose demeurait de la Şalga d'antan, Şalga la belle fille de Mosorel.

Un jour, au printemps, elle avait marché sur un tesson de vitre. Sa jambe s'était enflée, elle était allée à Piteşti, à l'hôpital, et avait vite guéri, mais une fois de retour elle avait prétendu que sa jambe lui faisait encore mal et qu'elle devait la tenir emmitouflée dans du molleton. Elle ne souffrait plus, elle n'avait plus rien du tout, mais elle la gardait ainsi, histoire de la faire ressembler un peu à la jambe de bois de Iancu. Et histoire d'adoucir aussi quelque peu les regards haineux — une haine lasse et résignée — que lui jetait depuis quelque temps Iancu, dont la retraite devait nourrir tous les siens.

Dans un coin, sur un petit lit en fer, peint en blanc, Cornelia, la fille de Didiţă qu'ils avaient adoptée, se prélassait, les regards au plafon. Elle avait autour du cou une ficelle à laquelle étaient accrochés deux pains d'épice, qu'elle cajolait.

Au retour de ses fugues, Mieluţa accoutumait d'apporter à la petite un collier de pains d'épice ornés d'oursons, de lapereaux ou autres dessins. Cornelia raffolait autant des pains d'épice que des images dessinées dessus et c'est pourquoi elle les suçait avec un plaisir mitigé de tristesse et

de regret. Mais, de la dizaine de pains d'épice qu'on lui apportait, elle en gardait chaque fois deux ou trois, pour leurs belles images. En cet instant elle caressait et défendait contre les mouches la paire de pains d'épice sur lesquels les figures des ours et des lapereaux avaient commencé à s'effacer. Et elle défendait en même temps contre les mouches les coins de ses lèvres humides du désir contenu de lécher les petits pains.

Mieluţa se tenait silencieuse dans un autre coin, les mains dans son giron. Le seul à manquer était Didiţă qui, depuis qu'il était facteur, ne venait plus quémander du lait parce qu'il avait encore de la gaude et de la gaude parce qu'il avait encore du lait.

Ils déjeunèrent.

Après quoi Iancu regarda les siens, brandit son index, se tourna vers sa femme et dit avec cette sorte de désespoir qui accompagnait chacune de ses digestions:

— Tu vois bien, Şalga, que tout arrive comme je le dis? (Ce qu'il avait dit, nul ne le savait, car il ne l'avait jamais dit, mais la formule revenait immuablement.)

Il garda un instant le silence, puis brandit à nouveau l'index:

— Şalga, je m'en vais me tuer.

Şalga bâilla, roula une autre cigarette, et laissa tomber dans un bâillement:

— Le jour est devenu aussi petit que l'heure et passe comme l'idée.

Iancu se leva et partit. Tous savaient où il allait. Il allait jusqu'à une petite source entourée de touffes de menthe aquatique. Cette menthe, qui dégageait une odeur faite à la fois d'un arôme âpre et rafraîchissant et d'un relent de marais et de grenouilles, reposait et consolait le vieux. L'endroit l'accueillait à chaque fois avec une douce et impuissante bienveillance.

La foire de la Saint-Elie avait commencé à Cărpenişi. Elle se tenait sur un mamelon et au bas de la pente, à l'entrée du bourg, il y avait un kiosque à rafraîchissements, où le vendeur criait:

— Miel à vendre, miel à vendre ! Plus de miel, plus rien à vendre.

Et il continuait de vendre.

Vis-à-vis de ce kiosque, il y en avait un autre ouvert par le réseau commercial local et là, le vendeur criait lui aussi:

— Habits pour hommes, femmes et toute sorte de personnes!

Un autre marchand ambulant, derrière son éventaire, vendait des pommes plutôt chétives et tachetées et faisait l'article, d'une voix lasse et peu convaincue:

— Pour arrêter la faim, achetez des pommes, contre la faim.

Et il y avait aussi Şantaliu. Juché sur son perchoir il jouait de la clarinette. Il avait son petit siège accroché aux piliers qui soutenaient l'escarpolette où gars et filles se balançaient. Il avait l'air très fier, ce Şantaliu, et seul lui faisait concurrence Paşavel qui déambulait par la foire au dos de son cheval, C'était un vieux de 84 ou 85 ans, solidement bâti, au visage rouge et rond, orné d'une riche moustache. Son dada, à chaque foire, c'était d'acheter tout un chariot de vases qu'il mettait ensuite en pièces à coups de gourdin. Il venait juste de finir son exploit et arpentait la foire, sur son cheval, bombant le torse.

Pour le reste, eh bien, comme à toute foire: un tas de blagues, de clameurs, de couleurs.

Seulement voilà que vers les trois heures de l'après-midi, il arriva quelque chose qui bouleversa tout.

Un camion de Clarii-Vechii, arrivé avec des légumes, stationnait au sommet du mamelon. Le chauffeur l'avait planté là et était parti faire la causette avec des copains à lui. Une foule de gosses entouraient la voiture, inspectant les phares, les pneus, tandis que d'autres, fourrés dessous cherchaient le « cœur ». L'enfant du chauffeur, un petiot de sept ou huit ans, histoire de crâner, monta dans la cabine, referma la portière, se mit à tourner le volant à droite et à gauche et à klaxonner. Mais, comme les petits copains avaient déjà perdu tout intérêt et ne le regardaient plus que d'un air ennuyé, le marmot se mit à farfouiller dans la cabine et aperçut une petite clé qu'il tourna. C'était la clé de contact et le camion, mis en marche, se mit à dévaler la pente.

L'un des enfants qui s'était fourré sous le camion pour en chercher le « cœur » fut pris sous les roues arrière et eut les jambes écrasées; un autre, le ventre en bouillie, fut tué sur le

coup. Puis le camion s'en fut démolir un kiosque à glaces derrière lequel il surprit une petite vieille ratatinée, dont il écrasa la poitrine. Les seins, desséchés et morts depuis longtemps, se gonflèrent comme ceux d'une pucelle. Il tua encore un petit vieux, mais sur celui-ci on ne découvrit rien du tout. Peut-être, après tout, n'avait-il même pas été écrasé — dans toute cette pagaille, ce brouhaha, personne ne pouvait rien remarquer de précis. Peut-être était-il mort purement et simplement parce que son heure avait sonné juste alors. Tandis qu'il se tortillait étouffant et gigotant, un gosse aux yeux tout blancs, agrandis par l'épouvante, imitait comme un possédé tous les mouvements du moribond. Quand, après un dernier soubresaut, le bonhomme se fut immobilisé, un gars se détacha des gens qui faisaient cercle autour, se pencha, tapota de l'index le gosier du vieux, puis, essuyant ses mains contre son pantalon, déclara:

— Ça y est! Il est mort!

Un copain plutôt aviné lui demanda, d'un ton joyeux, passablement déplacé:

— Tu t'en es tiré, toi?

Quelqu'un lui flanqua un coup de coude dans le ventre et l'autre se tint coi.

Le camion descendait la pente, tranquillement. Il ne heurta plus personne, les gens avaient entendu les cris et se garaient sur le passage du mastodonte qui roulait à travers un corridor de costumes nationaux. Il démolit pourtant encore un kiosque du genre buvette. Puis il arriva au bord de la route, buta contre un fossé et s'immobilisa. On retrouva l'enfant du chauffeur étendu sur la banquette de la cabine, évanoui.

Les cris et les lamentations des femmes et des hommes furent couverts par la voix d'un forestier qui, juché au faîte du mamelon, criait à tort et à travers — l'événement lui avait peut-être fait perdre la boule, à lui aussi:

— Tout le monde de l'autre côté de la route. Les kiosques restent sur place!

Tandis que le camion descendait et faisait des ravages, Mieluţa, à l'autre bout de la foire, payait des glaces à deux forestiers et à un comptable.

Puis elle se fraya un chemin à travers la foule qui faisait cercle autour des cadavres et des mutilés. Lorsqu'elle entendit le forestier crier: « Tout le monde de l'autre côté de la route, les kiosques restent sur place! » et tandis qu'elle passait à son tour de l'autre côté, une vague pensée lui vint à l'esprit, qu'elle avait eu de la chance et n'avait pas été écrasée. Elle eut aussitôt honte de ce qui lui passait par la tête, s'attrista sur elle-même, se disant que ça ne lui servait guère, d'avoir de la chance. . . Puis elle prit le chemin de la maison, vers Grohotiş, à huit kilomètres de là. Elle allait à pied, toute seule, faisant vainement signe aux chauffeurs de s'arrêter. Certains transportaient les blessés, d'autres ne transportaient rien du tout, mais ils étaient encore sous le coup de l'événement et ne s'arrêtaient pas. De sorte que Mieluţa marchait sur la route toute seule. Chemin faisant, elle fut rattrapée par le comptable Ionel. Elle le pria, une fois qu'ils furent arrivés à hauteur de la maison, de monter un peu pour aller dire aux siens que tout ce qu'elle s'était acheté lui avait été offert par son adorateur.

Il s'exécuta, dit ce qu'il fallait dire et redescendit. Mieluţa donna dix pains d'épice à la fille de Didiţă et se mit à raconter ce qui s'était passé à la foire.

Et elle conclut par ces mots:

— Moi, si j'avais été écrasée, les miliciens m'auraient fait un lit de leurs bras et m'auraient emmenée comme ça jusqu'ici. Ils n'auraient pas eu besoin de voiture.

Iancu Merdenele, après l'avoir écoutée jusqu'au bout, lui demanda:

— C'est tout ce qui t'est resté, de tout ce malheur que t'as vu là-bas?

Mieluţa écarquilla les yeux et mentit, toute tremblante de dépit:

— Oui, c'est tout. Et alors?

Elle ne savait elle-même pourquoi elle mentait. Car elle frissonnait encore au souvenir de ce qu'elle avait vécu là-bas.

Et elle sortit.

Le silence se fit dans la pièce. Puis Merdenele brandit comme à l'accoutumée son index:

— Tu vois, Şalga, que tout arrive comme je le dis?

Peu après, il sortit à son tour. Il s'en fut jusqu'à la source entourée de touffes de menthe. A l'endroit qui toujours l'accueillait avec une douce et impuissante bienveillance.

Il fut vite écœuré de cet engourdissement dans l'arôme douceâtre qui lui montait aux narines et descendit vers le village.

Il s'en fut jusqu'à hauteur du chêne. L'arbre n'était plus qu'un quart du tronc immense d'un chêne séculaire. Il était creux, seule son écorce épaisse lui était restée, et il était recouvert d'un manteau d'échandoles.

Le chêne effrayait et attirait tout à la fois les gosses des environs, du fait qu'une dizaine d'années plus tôt l'un d'eux, ayant glissé son regard par une fente de l'écorce, avait déclaré que des cornes de cerf poussaient à l'intérieur. Tous les petiots de moins de dix ans étaient effrayés — Dieu sait pourquoi — par ces cornes invisibles de cerf et, arrivés en face de l'arbre, ils passaient de l'autre côté de la route et le contemplaient avec des yeux brûlants de curiosité.

Une fois franchi le cap des dix ans, ils ne prêtaient plus attention à l'arbre et passaient indifférents à côté de lui, l'esprit ailleurs.

Arrivé à proximité du chêne, Iancu Merdenele entendit des coups de feu et s'arrêta. (Il y avait près de là une circonscription forestière et l'ingénieur qui travaillait ici avait invité quelques camarades de faculté, alors en vacances, à une partie de chasse.)

Ils tiraient sur un lièvre qui avait jailli d'un champ de luzerne.

En cet instant, une jeep du district passa sur la route. La poussière et l'odeur d'essence demeurées derrière la voiture étourdirent le pauvre animal qui resta planté tout ahuri au voisinage de la route.

Merdenele, sans trop savoir pourquoi, s'approcha et tendit la canne en cornouiller dont il s'aidait, le manche en avant. C'est alors que la chose arriva.

Le lièvre, pourtant agile et adroit de son naturel, introduisit son cou dans la poignée de la canne. Son cœur battait la chamade, son corps tressaillait, s'enflant et s'amincissant tour à tour dans le nid de la courbure. Et il se reposa ici.

Merdenele regarda tout d'abord stupéfait et attendri le pauvre animal tout à l'heure mort de peur et qui maintenant retrouvait le calme. Mais, quelques instants après, le vieux se sentit tout humilité.

Comment ça? Huit ingénieurs — c'est le chiffre qui lui était passé par la tête — étaient là à tirer sur un lièvre et le petit crétin, aux abois, venait se fourrer dans ses bras à lui, Merdenele, un pauvre vieux, un infirme. Il était là, tout haletant, emprisonné dans la canne. Merdenele approcha le manche, attrapa le lièvre par les oreilles, lui flanqua deux gifles sur le museau et le jeta au loin.

Après quoi, il jeta aussi sa canne après lui. L'animal, réveillé et revigoré, détala de l'autre côté de la route. Merdenele trottina jusque là et ramassa sa canne. Puis, trottinant plus vite encore, il revint sur ses pas. Il entendait approcher les huit ingénieurs qui auraient bien pu — en inconnus qu'ils étaient — lui demander dans quelle guerre ou quelle autre calamité il avait perdu la jambe. Il se hâtait vers le sommet du Grohotiş.

C'est là ce que me raconta Tudor Dindelegan.

— C'est tout? lui demandai-je.

— Oui.

— Vraiment tout?

— Oui. Ecoute voir. Le socialisme est pareil à un train à la plate-forme grande comme un district ou comme le monde entier et qui roule plus ou moins vite. Selon le cas. Il y en a qui montent dedans tout seuls, d'autres il faut qu'on les aide. D'autres enfin, personne ne peut les aider. Avec Didiţă, cela fut plus facile, car on se connaissait depuis qu'on était gosses et je savais où le toucher. Mais Iancu et Şalga...

— Bon, mais Mieluţa et Anghelina?

— Je ne sais pas ce qu'elles deviendront. Quand je le saurai, je te le dirai. Comment veux-tu que je le sache déjà?

En français par AUREL GEORGE BOEŞTEANU

PETRU POPESCU

Homme en proie au somme

à Corina

Homme. HOMME.
Somme. SOMME.

Homme en proie au somme. S.O.M.M.E. Homme en proie au somme comme deux syllabes emmenées sous escorte. HOMME, SOMME. HOMME, Somme, Somme, Homme.

Je tire la couverture par-dessus ma tête, elle se dresse un instant sur mes mains, puis retombe comme une vague sur un rivage où gît un corps abandonné. La vie est un somme (qui donc a dit cela?). J'ai fermé les yeux comme si je ne les avais pas fermés, je les rouvre vite, arrachant brutalement les paupières de sur mon visage, et pourtant rien n'y fait, même ainsi, les yeux ouverts, je n'arrive pas à m'endormir. Dans le noir de dessous les paupières se creuse à présent un rêve éveillé, noir sur noir, deux nuances qui ne diffèrent en rien, qui diffèrent par rien. Je vois de longs ponts, immenses, monstrueuses structures de câbles et de métaux, qui s'étirent et vont se perdre au-delà des confins de l'œil, enchevêtrements de barres, pylônes et traverses qui vibrent, immobiles, puis commencent, tout d'abord très lentement, à tourner autour de leur propre axe. Je vois ensuite de grandes chauves-souris, de nouveau noir sur noir, aux ailes dodécagonales, accrochées en grappes au ciel des gueules noires de grottes par lesquelles avance ma tête. Je passe à travers elles, puis je commence même à passer à travers les grandes chauves-souris, sans les fracasser, sans les anéantir en les touchant, à vrai dire je ne les touche même pas. A présent, ce sont des avions. L'un passe juste au-dessus de ma tête; son gros ventre se superpose à la ligne de mon nez, ses ailes, l'espace d'un instant, m'appliquent un bandeau sur les yeux, ensuite sa queue m'essuie le front, puis une seconde de vide, je respire. Sur le sillon du premier avion un autre glisse, plus ventru encore, puis presse mon visage et vibre sourdement comme une douleur. Je laisse tomber ma tête en arrière, désarmé, ma tête s'écroule un étage plus bas que le corps, je tombe à la renverse, mes jambes fuient toujours plus haut, comme une balance déséquilibrée, je tombe à pic, comme une pierre, je suis pris de vertige. Le lit, barque de sommeil à la barre brisée, m'entraîne avec lui. Je m'endors à présent, je sens que je m'endors, je sais que je m'endors, je dors. (J'ai six ans lorsque je vis ces choses, j'en ai davantage lorsque je les écris.)

Je dors profondément, mon cœur bat à un rythme régulier, un rythme de repos, mes poumons respirent tranquillement, j'expire, je sifflote par une narine. Je me suis retourné sur le

côté dans mon sommeil, emprisonnant sous mon corps mon bras droit. Il s'engourdit peu à peu, le sang ralentit sa course, freine, s'arrête, a un recul, s'immobilise. Ma bouche s'est desséchée. Brusquement je me mets à ronfler, mon ronflement capote sur une quinte de toux, je commence à mâcher, attentif à ne pas me réveiller, je me retourne sur le dos, mon épaule se remboîte avec un craquement, mon bras délivré se traîne mollement derrière le corps. Je me réveille pour chercher mon bras, je ne le vois pas dans le noir, je ne le sens pas dans l'épaule, j'entre en panique, qui me l'a coupé dans mon sommeil? Je le retrouve avec mon bras gauche, le détends avec mon bras gauche, je le frotte, le tapote. Le sang tressaille en lui, se remet à partir, accélère, la chair me pique et me fourmille, un plaisir voluptueux me fait sourire dans le noir, je grimace de plaisir, je plie et déplie le bras tour à tour. Puis je reprends vite ma place. Je m'endors, je dors, je soupire dans mon sommeil, je fais battre mon cœur dans ma poitrine, à un rythme régulier, je gonfle et je dégonfle la pompe des poumons, je transpire un peu, mon odeur emplit le pyjama, le lit. Ma tête clignote comme en une ville endormie, aux circuits réduits. Je filtre doucement dans les reins, règle mon foie, meus mes intestins, secrète à l'intérieur, refais ma substance, en consomme un peu tandis que je la refais, je lave des pensées dans mon cerveau, je vis.

Beau soir d'un beau jour de 1er Mai. De la ville rouge de fête, j'ai ramené une femme rouge dans mon lit rouge de la lumière filtrée par l'abat-jour de la lampe, sur la table de nuit. A présent la fête lance des feux d'artifice dans le ciel, au-dessous les chemises de nylon des gars des faubourgs rougissent elles aussi, ici dans mon lit le corps de la femme est rouge sous la lampe, ses cheveux frisent sous mes doigts et ressemblent à du sable cuit, des rumeurs de kermesse nous submergent par la fenêtre entrouverte. Elle a sommeil, elle me dit son nom et s'endort, m'oubliant complètement dès les premiers instants du sommeil, s'éloignant de moi à grands pas, toujours plus vite, dans son sommeil et en rêve. Je suis tenté de la rattraper, de courir derrière elle par les corridors du sommeil, innombrables et tortueux, mais les échos des pas emplissent le labyrinthe, faisant savoir qu'elle est partout et nulle part, non, ce serait m'épuiser, je tomberais, à bout de souffle, abandonné, misérable, et devrais m'en retourner jusqu'à moi, vaincu. Je me couche sur le canapé, m'endors et rêve d'un amour sous-marin. Je flotte sans but dans l'eau verte, à travers laquelle passent, bleus ou rouges, des nuages de poissons. De la brume de l'eau émerge un navire englouti, noir, sinistre, qui me regarde de ses hublots vides. Ainsi brisé, il a l'air d'un crâne monstrueux et noir, affalé sur le fond de la mer. Une sirène jaillit du flanc du navire et s'éloigne, me faisant comme signe, de sa queue de poisson, de la suivre. Je la pourchasse longtemps. Au moment de l'atteindre, je vois qu'elle a des jambes à la place de la queue, je me suis peut-être trompé? Deux jambes, oui, et si belles, que j'en ai le souffle coupé. Je touche son corps nu, étonné de ce qu'aucune force ne tente de me résister. Je sens sa chaleur dans l'eau froide, ses yeux d'émail vert s'emplissent de larmes que, chose bizarre, je distingue dans l'eau. Elle pleure, pleure avec émotion, avec reconnaissance, je couvre son corps de baisers, et elle pleure plus fort encore, me caresse les cheveux, presse ma tête contre sa poitrine, elle m'a attendu si longtemps! Nous nous collons l'un contre l'autre, je ne sais pas si c'est moi qui l'ai avalée ou si c'est elle qui m'a avalé, nous flottons tous les deux comme une pulpe étrange, je sens que toute la force (de la chair? de l'esprit?) coule hors de moi, me donnant une satisfaction résignée. Un amour paisible, tranquille, peut-être sans fin, mais voilà que je songe qu'il le faut. Oui, il faut, il faut que je me réveille, mes yeux me font mal, je les ouvre avec effort, je pénètre de nouveau, par eux, dans la nuit du jour.

Au lit, la cigarette aux lèvres, les yeux fermés. (J'ai appris à fumer depuis peu de temps.) L'odeur de la fumée s'approche de mes narines, leur faisant savoir que la cigarette touche à sa fin. Je dors au dernier étage de l'immeuble. Tout l'édifice, que je traverse en tous sens en l'imagination du sommeil, perçant les murs, forçant les portes, pénétrant jusqu'aux sous-sols les plus profonds, tout l'édifice n'est que le berceau de mon sommeil. De grands arbres se dressent tout autour, montant vers moi, s'amincissant le long des étages, faisant trembler en pensée leurs larmes jaunes. Sous moi, ce pourrait être n'importe quoi: l'Europe, l'Asie, l'Amérique. Un léger

vertige me gagne, j'ai l'impression que tout l'immeuble culbute avec moi, retourné par le sommeil comme par une grande main aveugle, et s'effondre dans le temps à une vitesse fantastique. Au-dessus de mon cerveau, sur le toit, une grande terrasse (lieu de promenade, de bains de soleil, de solitude, un espace vaste comme l'Afrique pour un jeune citadin, habitué aux marches et aux portes) pavée de dalles, entre lesquelles émerge une herbe délicate et verte.

Je dors dans l'immeuble, au croisement d'une large rue et d'une avenue toute neuve, qui à chaque instant coupe la ville des couteaux de ses automobiles. Au coin de l'immeuble, la brume des arbres de la rue se déverse sur la brume des arbres de l'avenue. Je songe dans mon sommeil à un navire ancré au confluent de deux fleuves tropicaux. Par une acoustique spéciale, les autos qui viennent, se séparant autour de l'immeuble, les unes à gauche, les autres à droite, montent le long des tuyaux jusqu'à moi, en cet instant surtout où je me réveille imperceptiblement, peu à peu, et ne puis plus dormir. Je les entends venir, de loin. L'immeuble où je suis devient un point symétrique entre deux moitiés d'auto-route: le long de la première, les roues brisent la terre, une attente nerveuse s'étend le long de l'autre. Maintenant, c'est le silence. Mais je sens déjà se former un noyau d'agitation, là-bas, comme une vague à l'horizon. Et la vague vient vers moi, comme une crise. Très vite mais de fort loin. Je dors sur l'asphalte, le bord rond de l'oreille touchant la pâte grise, froide, de la route, route sur laquelle le bruit glisse, avant sa cause, pénétrant dans l'oreille ouverte, continuellement, sans l'emplir, sans déborder. Il vient sur la route comme une main sur un clavier, dans un seul sens, de gauche à droite, si vite que les doigts ne se voient plus. Un moment viendra où il passera sur moi aussi, alors je mesurerai sa vitesse, bondissant instantanément au-dessous, comme une note.

Il est passé et à présent, derrière lui, le calme est revenu. Vjjj! une auto folle, ta-ta! son klaxon incolore. Je me retourne dans mon lit, tends la main vers la radio, me ravise, respire un grand coup, le sommeil ne vient plus, je vis.

Le sommeil change avec les lits. J'ai volé de fleur en fleur, moi aussi. Une entraîneuse de basket-ball, une étudiante en pharmacie, une fille que j'ai connue chez le dentiste, une Polonaise avec des parents en Roumanie, la caissière du restaurant « A la Vieille Source » (n'est-ce pas ce soir-là que je m'étais endormi, affalé sur la table?), une architecte, la sœur aînée d'un copain, une copine à elle, une camarade de bureau, puis une autre. Portes, lits à coussins, guéridons encombrés — téléphone, paquets de cigarettes, épingles à cheveux, revues de mode et de cinéma, bas jetés sur le tapis — peau de serpent éventré — ciel étranger entrevu par les fenêtres d'autres quartiers, bruits de voisins, plaisir, déplaisir, dégoût. Et sur tout cela, la pluie de cendres d'un somme agité, famélique, auprès d'une femme. J'ai beau tout entendre autour de moi, je continue à dormir (ou peut-être que je veux simplement dormir?). J'entends dans les oreilles, mais non pas aussi dans les oreilles du sommeil, je note le bruit, je le comprends, mais non pas aussi dans l'esprit du sommeil. J'écoute mon souffle, je suis content de l'entendre plus profond, égal, cela est signe que je dors. Brusquement, je bouge un bras ou une jambe, je ne sais pourquoi, un spasme qui met en branle les muscles et les os, ils ne doivent pas bouger, mais voilà, ils ont bougé, à l'inverse de ce que doit sentir un cul-de-jatte dans ses jambes coupées. A l'inverse? C'est la même chose.

La chambrée de l'école d'officiers de réserve. Le poêle gronde, les bûches se brisent dans la braise, un élève-officier maniaque des performances sportives a ouvert la fenêtre, il se réveillera demain les cheveux poudrés de neige par ce mois de février particulièrement rude. Le couvre-feu. Là-haut, sur le mur devant moi, tout près du plafond, la lumière du réverbère de la cour de la caserne découpe dans l'obscurité un écran sur lequel se profilent les branches dénudées de l'un des acacias de l'école d'officiers. On aperçoit la partie supérieure du tronc, puis un bourrelet pareil à une paume et les doigts des branches qui partent de là, agités par la brise. L'acacia traverse l'écran de droite à gauche, revient, puis repasse de droite à gauche. Je contemple sa course, mon œil se rive à l'écran et perd conscience, je deviens aveugle, l'œil grand ouvert, et l'acacia s'arrête quelque part dans les couches profondes de l'œil, se dissout, disparaît. Comment dormaient-ils, les condamnés auxquels on coupait les paupières: les yeux ouverts ou bien se couvraient-ils le visage? Si l'œil reste immobile et ne communique plus au cerveau aucune

image, ou simplement une image unique dont le sens se perd, peut-être le sommeil vient-il quand même. Ou peut-être les malheureux devenaient-ils aveugles à cause de l'excitation exacerbée du nerf optique? Sur ces questions je m'endors, je glisse très vite dans un bourbier, je m'appuie un instant contre une arme, puis ma main perd prise, les contacts tombent du corps comme des vêtements inutiles, je nage tout nu dans la brume du sommeil. Je commence à transpirer, d'abord sur le front, puis autour du cou, le col de mon pyjama s'humecte, le froid de la fenêtre ouverte mord juste cet endroit-là. J'éternue dans mon sommeil, puis une de mes narines se bouche. Je continue à respirer par le nez, en me servant de l'autre, mais celle-ci aussi se bouche peu à peu. Je m'éveille, tire de sous l'oreiller un mouchoir de soldat, me rendors, mon nez se bouche à nouveau, je commence à ronfler affreusement, l'élève-caporal Pleşea m'expédie une bourrade dans les côtes. Docile, j'ouvre la bouche, je ne ronfle plus, mais la respiration me dessèche le palais, je sens dans mon sommeil la muqueuse tout irritée, je claque la langue pour humecter ma bouche et je m'éveille à demi. Puis je me rendors.

Une fois, le lion entre dans la chambre bien après minuit, alors que je dors profondément, les paupières crispées, les dents serrées, le sourcil froncé. La porte s'ouvre d'elle-même devant lui et il fait plus clair, car ses yeux, sa crinière, tout son corps jaune sont phosphorescents. Il tourne sans bruit autour du lit, bondit avec l'agilité d'un chat sur la table qui grince sous son poids, redescend, puis reprend sa promenade majestueuse à travers la chambre. Pour mieux me voir, il s'approche tellement qu'il effleure mon visage de ses moustaches. Sa forte odeur remplit la chambre et elle doit aussi se répandre au dehors par la fenêtre ouverte. Son arrivée obéit à un mobile précis, visible à l'attention avec laquelle il me dévisage et à son attitude réservée. Il ne se décide à partir qu'après un bon bout de temps. Je dors profondément et je ne le vois pas du tout.

Dormir, en rêve, dans la rue, en recevant dans mes yeux ouverts dans la tête comme une visière levée dans un casque médiéval, les maisons déplacées par mes pas, les hommes dépassés, les femmes soupesées, les autos, les signaux, la glace ensorcelée des vitrines, les parcs que le soleil poudre d'or, les statues sur lesquelles l'été vient s'installer, toute la ville qui tourne autour de moi comme une montre autour du temps. Dormir dans l'autobus, accroché par les mains et les pieds, dormir au cinéma, chez le coiffeur avec lequel je me chamaille à chaque fois, dans ce taxi qui en ce moment m'emporte chez ma fiancée, dormir autour de la robe de ma fiancée, les yeux toujours grands ouverts, ouverts comme les boutons de cette robe. Dormir en jouant au basket, aujourd'hui, avec mes anciens camarades de lycée (Dieu, comme tout s'oublie vite, on se démène autour du ballon comme des endormis). Dormir avec crainte dans le grand quadrimoteur qui passe les frontières du pays, en recevant dans la poitrine tout le ciel, violet sur les bords, rose-blanc au milieu, des champs de brume, des meules de nuages. Dormir en méditant, ici, tout seul dans cette pièce, à une heure difficile de mon existence, le corps rigide, souffrant, crucifié sur le lit. Dormir, dormir bien vite, n'importe où, ici, où est mon lit, où est mon oreiller, où est ma tête, le sommeil accourt comme un ciel aveuglant, mon cœur s'assombrit en soi, qui pourra éveiller mon rêve du sommeil et le sommeil du rêve? Sombrer par ces yeux que voilà, par ces lèvres que voilà, par ce corps enlacé. Mais même si le soleil ne devait plus se lever, même s'il devait apparaître par une autre voie, scientifique et nouvelle, je me faufilerais avec le jour de demain, je resterais à l'affût, je calculerais et je viserais, je me sauterais sur le dos, je tomberais de nouveau sur moi, et je me réveillerais.

Je dors presque à une surprise-party ennuyeuse et c'est pourquoi je m'assieds à côté d'un ami philosophe. La vie est-elle un somme? Ma question n'a rien de neuf. Le monde entier, autour de moi, est-il simplement rêvé par moi, rêvé si perfidement, si complètement, que j'en viens à placer mon rêve en d'autres êtres aussi, opposés à moi? Cette question non plus n'a rien de neuf. Il ne me répond pas s'il en est ainsi ou autrement. Mais il me demande s'il ne m'est pas passé par la tête une autre idée, quelque chose d'original, le sommeil et le rêve par exemple, voilà de grands sujets de méditation, dit-il. Non, vraiment, je regrette de ne pouvoir l'aider et je

m'endors sur un divan à côté de lui, au cœur du jazz, du gâteau au chocolat, du champagne et de la douceur de l'oubli.

Aujourd'hui je m'en vais dormir tout mon soûl, j'ai envie d'un grand sommeil, comme on a parfois envie de je ne sais quoi. Vacances, je dors dehors sur la terrasse, la mer s'agite tout en bas. Je me laisse envelopper d'étoiles, innombrables, grandes, blanches, effrayantes, j'ai peur de tomber en elles, je deviens un autre. Et si je m'en vais avoir une insomnie? Mais non. Sitôt que je m'endors, toutes les pointes de lances et d'épées, toutes les étoiles vindicativement dirigées vers moi s'élancent à mes trousses par l'espace. L'univers infini et éternel se serre de toutes parts autour de moi, avec son bruit meurtrier d'apocalypse, il arrive, effrayant, mais sa vitesse ne suffit pas à faire que je périsse plus vite, que je ne m'évanouisse pas d'épouvante. Ce sont là des distances cosmiques, et pourtant toutes m'ont rejoint, me pressent et me bousculent de partout, l'infini ouvert s'est transformé en l'infini fermé, les pointes acérées pénètrent toutes en moi, je suis criblé d'étoiles, la lumière et le tonnerre se perdent en moi, je dresse l'oreille, j'écoute, on n'entend plus rien de moi, on ne voit plus rien. Me voilà tout seul. Suis-je plein, suis-je vide? Comment cela, tout seul? Tout ce qui est autour de moi s'est englouti en moi, il n'y a plus rien autour, je ne puis plus délimiter, je ne sais plus, je n'ai plus de dimensions, à quoi me connaître? Je me dissous, où cela, comment, pourquoi, basta, rien.

Je me marie, je triomphe de la surprise de mes amis. Très droit devant l'officier de l'état civil, sentant dans mon dos ma famille et la sienne, solidarisées par l'événement. On s'en va à la gare, chantant à tue-tête dans plusieurs voitures, les gars emplissent le compartiment de fleurs, le train s'éloigne des visages, des habits, des cravates qui brillent sur le quai. La ville éclairant et parlant, se débattant et gémissant, des fenêtres jaunes se dressant toujours plus haut au-dessus du train, coupées quelque part et collées dans le ciel. Le train passe par les flots de la ville, il en sort, enfermant entre ses rideaux des êtres enfermés dans des cravates, des robes et des vêtements, il entre dans le pays noir de sommeil et de brume d'automne. Les feuilles qui tombent à Bucarest dans les verres de bière des gars, silencieux et endimanchés dans les jardins, tombent aussi dans les cheveux de ma femme par la fenêtre ouverte, mais elle ne sent pas le froid, car mon corps est chaud et brun du soleil de l'été. Elle s'endort les yeux noyés de larmes virginales et dehors les sapins immobiles et noirs touchent de leur faîte les étoiles du ciel.

J'ouvre les fenêtres toutes grandes et je reste tout nu devant elles, les narines fumantes dans l'air glacé, puis je déambule dans la pièce, coupant l'air de mes bras et de mes mains tendus, l'une portant une bague, l'autre nue comme mon corps. Ma femme dort tranquillement, l'air ozoné et la végétation alpine pénètrent dans la chambre, je porte mes regards alentour, sur les sapins immobiles, les montagnes pelotonnées dans la nuit, et j'ai peine à en croire mes yeux, à y croire. Je me couche à côté de ma femme, elle tressaille dans son sommeil à mon contact et je tremble de son tremblement, comme tout à l'heure quand nous étions ensemble. Je m'endors et tout de suite le lit périt sous moi, les meubles s'évanouissent alentour, un désert s'étend de toutes parts, jusqu'à perte de vue, je m'y retrouve tout seul, couché sur le sable. Tout autour, épars sur quelques kilomètres carrés peut-être, à distance les uns des autres, des objets noirs, pareils à des pierres tombales tombées d'un cimetière mahométan englouti par le temps. Une lumière bleue et pâle s'écoule. Je me lève à grand-peine, fais péniblement quelques pas parmi les objets environnants. Alors, ils commencent à prendre vie, se dressent l'un après l'autre, s'approchent. Ce sont des femmes! Des femmes différemment vêtues mais aux visages absolument identiques, qui tendent les bras vers moi, paumes retournées et ouvertes, l'air à la fois suppliant et aguicheur, elles s'approchent toujours plus, me pressent, me prennent l'air, m'écrasent de leurs corps. Je me retourne, en frappe une, puis quelques autres (c'est comme si je frappais la même, multipliée d'innombrables fois). Je joue des jambes et toutes les femmes de jouer des jambes derrière moi. Je fuis sur le sable d'un bleu pâle, ah comme il est difficile de fuir sur le sable!

Pan! Un bruit assourdissant. Je jette un regard par-dessus l'épaule et manque de m'évanouir de terreur. Toutes les femmes se sont transformées en une seule, immense, qui me court après sur le sable. Je fuis comme le vent, mais que peuvent faire mes pas à côté de son compas

gigantesque! J'arrive brusquement aux confins de la terre, aux confins du ciel, là où le ciel s'unit à la terre comme le toit d'une mansarde qui descend jusqu'à ne faire plus qu'un avec le plancher. J'entre dans l'espace qui se rétrécit toujours plus, puis je donne du front contre la voûte dure du ciel. Je perce le ciel et tombe dans le monde bleu d'où vient la lumière. Je galope parmi les nuages, m'enfonçant jusqu'aux genoux dans leur neige bleue.

Boum! La femme a troué elle aussi le ciel. Elle est derrière moi, elle me rattrape de son pas gigantesque. A dieu vat! Epuisé, je m'écroule à plat dos sur un nuage et elle passe sur moi, m'écrabouillant de ses pieds lourds, et de sous sa jupe tombe un souffle glacé, comme de la coupole d'une cathédrale. Elle passe sur moi, revient, me saisit par une jambe, me fait tournoyer, me lance tout au loin et je m'en vais en tournoyant dans l'air qui siffle autour de moi, je m'en vais affreusement loin, tout au loin, et je brise du front le matin qui entre par la fenêtre.

Sommeil, solidarité avec tous ceux qui dorment en ce bas-monde, en cet instant et en tout autre instant, à l'avenir ou dans le passé. Nous sommes la grande armée. Je tends le bras derrière moi, par-dessus la tête, et j'écrase ma cigarette dans le cendrier, sans y regarder, entre le café froid et la radio qui annonce l'heure exacte et les dernières nouvelles. J'effleure des lèvres le sommeil de ma femme, je lâche un soupir, détourne mes regards d'elle, les porte sur les murs, sur les couleurs et les objets, à la recherche d'une issue. Dans mon sommeil rien au monde n'est assez étanche pour moi, mes pensées se portent partout même si mes pas ne peuvent les suivre. D'entre tous les dieux qui entrent chez moi, Aphrodite arrive triomphante, toute d'or, portée sur des ailes d'aigles soumis. Je ne sais si je suis le seul à la voir. Par discrétion, ma femme et moi ne parlons pas de cela, et brusquement je saute à bas du lit et m'en vais dans mon sommeil, escaladant en force les murs, et me perds tout seul parmi les arbres.

Je revois longtemps, seul au long de mes promenades mélancoliques, tout ce qui est arrivé, tout ce qui n'est pas arrivé, tout ce qui aurait pu arriver dans le sommeil toujours plus vaste qui m'enveloppe. Un sommeil difficile à décrire, ni résigné ni triste, un sommeil purement et simplement, comme on dirait « rien, purement et simplement rien ».

Le temps, qui en cachette me guette partout, bondit sur moi et m'attrappe, enchaînant d'heures mes convulsions captives. Car toutes choses, autour de moi, ne sont que temps, un objet même ne représente que le temps durant lequel il se dégrade. Seul le passé reste pareil à lui-même, inchangé, tout aussi bref, comme une petite chambre sans issue, dont je m'éloigne toujours davantage, par un chemin quelconque, sans le voir, mes pensées toujours en arrière, vers ce même intérieur inchangé et toujours plus lointain. Le passé est fini, il ne revient plus, il ne grandit plus, il est et reste ce qu'il est. Je me trouve dans le présent, un présent qui évolue, il est vrai, un présent qui peut durer bon nombre d'années, un présent fait de remémoration perpétuelle. Mais, en bref, c'est la même atmosphère, la même disposition, créant la sensation de revivre la même vie, longue, sûre, disciplinée, ennuyeuse, triste. J'ai beaucoup travaillé aujourd'hui, je suis fatigué, je me mets au lit et j'éteins la lumière sans plus rien lire, je suis si habitué à me coucher, si habitué à m'endormir, à dormir, je pourrais dire que le sommeil est ma première nature, de nouveau le lit avec son grincement (je me promets de le graisser depuis des années), et les oreillers, les draps, la couverture, la sueur qui inonde mon cou et mon front pendant mon sommeil, où donc ai-je rencontré où ai-je vu, où ai-je lu, qui donc m'a parlé de tout cela?

Je descends furtivement du lit, je pénètre tout seul parmi les arbres des forêts, je vais sur les eaux, parmi le sommeil des bêtes féroces, sur des plaines ivres de leur étendue, de leur propre infinitude. Mais à mesure que je fuis, mes pas commencent à hésiter, mes espérances s'emplissent de doutes. Sous les coupoles de pluie des forêts, parmi les arbres de pierre, je vais comme à travers un livre de contes bleus, je franchis des ruisseaux de pierres qui luisent toutes blanches ainsi que des os, je foule des tapis de feuilles qui grincent sous les pas, des routes et des croisements, tout au loin. Brusquement je sursaute et prends peur, comme je suis allé loin, par où

revenir, au plus vite, inaperçu? Trop tard, la ville émerge du temps, brumeuse, fantomatique, j'entre par ses rues, vaincu d'avance. Par cette paix de mort, cette fois peut-être, enfin peut-être, me sera-t-il donné de revoir, de ressentir, de comprendre.

En vain. La maison du passé, obscure, inchangée. J'entre, j'essaie à nouveau, dans la lumière froide de la mémoire. Mais il ne s'est rien passé de neuf dans ce passé. Sauf que, à chaque fois, il apparaît plus petit encore, plus effacé encore, plus bref encore, s'acheminant sans nul doute vers une disparition totale.

Je regarde avec des instruments toujours plus perfectionnés dans mon passé qui disparaît. Je bande mon œil jusqu'à en avoir mal, je jette un instrument, j'en cherche un autre plus puissant, j'entame une course entre l'agrandissement des lentilles et la dissolution des souvenirs, terrorisé à la pensée qu'un jour je n'aurai plus rien à étudier, qu'il me faudra peut-être inventer.

Ma femme dort, regorgeant de santé, non touchée par le temps.

Je dors chaque nuit, j'arrive toujours plus rarement sur ce large plateau poli par la pluie, aux confins duquel la ville se reconstruit des bribes de mon destin consumé. Depuis quelque temps, je m'arrête au pied de la colline, au-delà de laquelle se cache, dans une paix de mort, la ville où se cache la maison du passé. Je mesure des yeux la pente, puis je rebrousse chemin, sifflotant au hasard un chant que sans nul doute, si je m'arrêtais pour l'écouter, j'oublierais à l'instant même. Ainsi, je ne sors plus que pour me promener autour des murs, parfois sans m'éloigner de plus d'une centaine de pas.

La vie consumée paraît à chaque fois plus petite encore, plus étrangère, plus incomprise. Pourquoi est-ce justement à moi que ces choses sont arrivées? (à supposer qu'elles me soient réellement arrivées). Je concentre mon attention sur l'adolescence de mes enfants, espérant y reconnaître certaines formes essentielles, certains repères, certains traits communs à tous. Mais je ne reconnais rien. Tous les souvenirs disparaissent, dissous par le temps. Je commence à vivre avec la même surprise les changements inattendus qui peuplent la vie de mes enfants, voilà que je me réveille, je descends du lit, prenant garde de réveiller ma femme, j'entre dans la chambre des garçons et contrôle leur sommeil. Ils dorment. Ils dorment et ne savent rien de ce qui se passe en dehors d'eux, je dormais tout comme eux quand j'étais jeune, éteignant avec la lampe tout le monde environnant.

Il est vrai que toutes ces choses arrivent lentement, dans le temps. Je dors et vieillis dans mon sommeil, je sais et je me souviens dans mon sommeil que je vieillis. Je dors à présent et je ne sais rien, je n'entends rien, je ne vois rien. La langue dort, enfermée dans le goût de la bouche, les narines respirent mais ne se délectent plus du parfum des fleurs qui triomphe de l'odeur d'essence emplissant la ville, tous les sens animaux et humains perdent conscience dans la forêt noire du sommeil. Mon âge sera assez avancé à l'instant où je ne me souviendrai plus de rien. Je rêve exactement ce que je vis: entouré des miens et des vagues évocations de choses qui ont réellement existé et qui à moi me semblent simplement avoir existé, je mène une vie sereine emplie de bonnes actions, grise et solide comme l'œil d'un marin du nord, jusqu'au moment où je meurs et suis enterré par les miens et mes amis.

Le temps passe, ne te couche pas le soir après avoir trop mangé, tu risquerais d'avoir des insomnies, ne prends pas des somnifères si tu as bu de l'alcool, il en a cuit à d'autres, qui étaient plus experts que toi. Un après-midi. Tous les miens étaient partis en excursion, mais je l'ignorais, je dormais. Je me suis réveillé un après-midi. A l'improviste. Ce devait être au mois de mai. J'étais si éveillé que le monde se brisait en poudre de verre autour de moi lorsque je l'atteignais de mon œil ou de ma pensée. Je suis sorti sur la terrasse. Le ciel pareil à un verre bleu couvrant la ville, les maisons oranges, les peupliers, les acacias, les marronniers, les sumacs, le lierre, la vigne vierge, toutes choses unies dans le vert violent, agressif, presque sans goût du feuillage printanier. Il avait dû pleuvoir quelque peu auparavant (bien qu'à présent il n'y eût plus un nuage), car toute la salade de la ville brillait, ruisselante. Bucarest, ville de villas. En bas, au pied de mon immeuble, la brique étrangère et rouge de l'église anglicane, vaisseau nordique échoué dans les Balkans.

Paysage. La lumière perdait sa chaleur sur les murs jaune-orange-rose, les arbres et le lierre respiraient, ça et là un homme pittoresque, vêtu d'un maillot laissant à découvert sa poitrine velue, apparaissait à une fenêtre, clignant des yeux. Brume rouge-violacée au couchant. Oiseaux.

Et moi? Moi? Moi? Quel rôle avais-je, quelle était mon opinion, que devais-je dire, comment m'intégrer dans tout cela? Ma tristesse de la dernière heure allait-elle être entendue par quelqu'un d'en haut ou d'en bas? La vie si belle qui m'écrasait sans pitié, lourde comme une machine à paver, pensait-elle de moi au moins autant qu'elle n'avait point pensé en me donnant le jour? Mes enfants chéris, où étaient-ils donc? J'ai tendu les deux mains vers eux. Mais ils étaient partis, défendus par leur mère, quelque part, pouvais-je deviner où? D'ailleurs quelle importance cela pouvait-il avoir, ils étaient avec elle et elle avait toujours su mieux que moi ce qu'il fallait faire pour que leur avenir fût plus radieux.

A bout de forces, ayant perdu tout contrôle, j'ai pleuré sur la terrasse, vieil homme pathétique qui a toujours fait fiasco, car ses pleurs, en cet instant, sont encore une erreur, bien qu'il ne veuille que réparer ce qui est irrémédiablement ruiné. J'ai pleuré de tout cœur (voilà qu'on peut encore prononcer sincèrement pareils mots), j'ai longuement pleuré et de toutes mes forces, je me suis vidé de mes larmes, sans aucune gêne, sans aucune honte, sous le ciel en déclin. Les larmes coulaient sur mes joues et de là à travers les poils de ma barbe, secouaient tout mon corps affaibli par le lit et par l'âge, elles m'anéantissaient, et je pleurais deux fois, la seconde fois par pitié pour moi-même. Il n'y avait plus rien à faire et je n'avais même plus le temps pour cela. Je me suis levé en tremblant, j'ai glissé comme une ombre jusqu'au bord du vide, j'ai regardé en bas, c'était effrayant et je l'aurais peut-être mérité, mais à quoi bon. Haletant, éreinté, je me suis couché sur le toit de l'immeuble, la tête dans l'abîme, contemplant la ville autour de moi.

Lentement, elle commence à prendre vie. Ses rumeurs se doublent de lumières et de couleurs. La circulation des passants et des véhicules s'intensifie, des coquillages brillants d'automobiles flottent portés par les courants depuis les canaux des boulevards jusqu'aux golfes des places publiques, des hommes microscopiques y entrent et en sortent, des fenêtres, des magasins, des cave où se cachent des night-clubs, des pieds qui serpentent sous les robes vers le lieu du rendezs vous, des verres qui se lèvent vers des lèvres assoiffées, des pensées qui se heurtent, tout cela peut-il savoir ce que moi je ne puis savoir? Tout cela commence à se brouiller dans mes yeux, je suis vieux, je me fatigue vite, un simple après-midi qui ne m'a guère apporté de révélations est capable de me terrasser, je suis brisé, mes yeux se ferment, mais il est dangereux de m'endormir ici, au bord de la ville. Mon bon lit, le havre vers lequel je me suis traîné, ivre d'un jour jeune ou d'une nuit peuplée de questions. Où est-il? Je n'arrive plus jusqu'à lui, tout effort est vain, impuissante la volonté, mon front fuit dans le vide, c'est ici qu'il m'est donné de m'endormir et de mourir. Le ciel aveuglant du sommeil naît derrière les yeux, puis une couleur sans couleur le remplace, à laquelle nous donnons conventionnellement le nom de « blanc », en effet, oui, c'est cela, c'est cela qui m'arrive à présent, à la fin, un blanc, dans lequel j'entre, dans lequel je disparais, un blanc sans portes, sans murs, à quoi bon, un blanc, blanc, neutre, inexistant, infini, blanc.

En français par AUREL GEORGE BOEȘTEANU

ANTON HOLBAN (1902 — 1937)

PAGES D'HISTOIRE LITTÉRAIRE

Dans la vie littéraire roumaine actuelle, Anton Holban commence à être l'objet d'une légende, où se mêlent l'intérêt, la curiosité et l'admiration, tous en grande partie mérités. Les uns affirment qu'il a servi d'exemple à certaines œuvres contemporaines qui, cependant, ne lui doivent pas grand-chose ; d'autres l'exploitent comme un argument et une source d'inspiration, d'autant plus difficile à dépister que son œuvre est encore relativement peu connue, même en Roumanie

Pendant l'entre-deux-guerres, époque à laquelle furent publiés ses nouvelles et ses romans, les écrits d'Anton Holban furent généralement accueillis avec bienveillance, mais parmi tant d'évolutions étincelantes qui caractérisèrent cette époque, l'impression qu'il produisit fut sans doute assez effacée — celle d'un écrivain médiocre qui, faisant entrer dans la littérature roumaine des motifs et des courants esthétiques en vogue dans les lettres européennes de l'époque, ne dépassait pas la moyenne dans un contingent de chercheurs et de réformateurs. Cette fausse impression fut amendée après sa mort, quand l'œuvre, vue dans son ensemble, dévoila l'image d'un tourmenté qui établit des rapports uniques, complexes, entre ses obsessions et son œuvre. Ce fut un solitaire, qui n'adhéra à aucun groupement actif, qui avait horreur du monde, de la foule et du spectacle, créant dans l'isolement, enfermé dans un cercle de préoccupations intimes et ne cédant pas à la pression de l'extérieur, ce qui aurait troublé son narcissisme.

Sa biographie est sommaire, toute l'aventure dont il extrait son œuvre se déroulant dans son for intérieur. Il est né en 1902 à Huşi, dans une famille vivant sous la terreur des graves explosions maladives du père. L'enfant, d'une sensibilité extrême, étroitement attaché à sa mère, grandit malheureux, fragile. Son père mort, il part pour Fălticeni et s'y installe chez ses grands-parents ; un climat de tendresse, empreint de traditions et d'affection, atténuera en partie ses sautes d'humeur. Intelligent, passionné de lecture, entouré de préoccupations intellectuelles (son oncle, Eugen Lovinescu, devenu plus tard le critique littéraire bien connu et qui commençait à se créer une réputation, veillera, protecteur, sur les débuts littéraires de son neveu), il a de précoces ambitions créatrices, écrit des vers, lit énormément, se passionne de musique. Il suit, à Bucarest, les cours de la Faculté des Lettres, ceux de langue et de littérature françaises, puis débute, en 1924, dans le journalisme. Holban part pour Paris passer son doctorat, avec une thèse

sur Barbey d'Aurevilly. Cette époque sera la plus heureuse de sa vie, débordante de joies supérieures — travail systématique, amitiés choisies, ambiance de vie culturelle effervescente, espoirs pleinement justifiés, atténuation de ses obsessions de maladies et de mort qui, dès son adolescence, s'étaient mises à le miner. Il rentre au pays sans avoir passé son doctorat et reprend une existence plate de professeur de lycée dans plusieurs villes de province. Enfin, ses œuvres paraissent, il collabore à de nombreuses revues, l'une de ses pièces est jouée au Théâtre National, mais l'écrivain ne fait que de rares apparitions en public, jaloux qu'il est de préserver cette solitude qui lui donne l'illusion de la plénitude humaine, évasion typique du névrosé, humilié et rendu ultra-sensible par la mesquinerie de ses moyens réels dans la société. Ne se retrouvant que lorsqu'il est seul, devant la nature, dans la musique ou la plume à la main. Il meurt en 1937 de façon imprévue, comme un accomplissement du destin funèbre qui l'avait toujours tourmenté. Généralement peu connu, il était admiré dans certains milieux, les uns snobs, d'autres renseignés, qui ne voyaient en lui qu'un « petit Proust » roumain.

Ses premiers romans (*le Roman de Mirel* — 1929, *la Parade des maîtres d'école* — 1932) sont une espèce d'expérience négative en quête de sa propre personnalité. Impressionné par le modèle balzacien, par le commandement esthétique de l'observation typologique et de la création de « vie », l'écrivain ordonne et exprime une expérience, apparemment tumultueuse et variée, dans la forme qui lui semble convenable : celle du roman typologique et d'atmosphère. *Le Roman de Mirel* est le film de l'évolution d'un adolescent, agressif par timidité, audacieux par défaut d'assurance, rétif par crainte de ne pas avoir encore de personnalité définie et reconnue. Le mur auquel il se heurte et devant lequel il offre des spectacles de non-conformisme n'est qu'une paisible, traditionnelle et indulgente famille de province. *La Parade des maîtres d'école* est une suite de portraits représentant des camarades du lycée provincial, figures ternies par une existence dont tous les jours se ressemblent, par un despotisme étriqué et d'innombrables déceptions. Dans les deux romans, la typologie servant de toile de fond ou d'objet direct d'observation, est maladroite par exagération. Le moi qui enregistre est mis, par contre, en relief comme le véritable personnage de l'œuvre. L'auteur est un alliage nerveux, sensible, embrouillé dans ses propres ramifications tournées vers le dedans. D'un tempérament sensible, il souffre au contact brutal des hommes, essayant de déchiffrer les raisons extérieures qui provoquent chez lui ces états d'indignation et de répulsion. Le personnage ne sera pas pour lui un objet intégral d'observation, détaché et égal, mais une excroissance accidentée, touchant ses papilles nerveuses, le mettant en alerte.

Après quelques tâtonnements, grâce à une intuition exceptionnelle, l'auteur découvre brusquement sa manière propre : restriction et amplification de la sensibilité projetée sur un objet unique — intériorité du sentiment. Comme chez Proust, l'instrument de l'investigation est la mémoire, mais une mémoire volontaire, qui n'invoque pas des fragments du passé pour les restituer dans leur totalité voluptueuse. Le souvenir revient pour être intégré à un complexe intellectuel et sentimental présent, à une connaissance et une affectivité récentes. Il n'est pas revécu, mais vécu sous un nouvel angle de vue, épousant la teinte d'une fièvre actuelle, qui n'appartient pas au moment originaire. C'est là que réside la découverte de l'auteur (l'influence de Gide est, à notre avis, une fausse explication) qui le rend original et inimitable parmi les autres prosateurs roumains de « l'authenticité », bien que sa littérature semble à première vue facile à produire et à reproduire.

Loin de tomber dans l'euphorie, le souvenir est un stimulant de la souffrance. Holban a besoin de conditions spéciales pour parcourir le sentiment. Toutes les antennes spirituelles dirigées vers autre chose que l'objet de l'existence sont, à bon escient, coupées ; l'écrivain revient toujours, s'exhortant même, revivant son attention, s'obligeant à se concentrer. L'unicité de l'objet de la passion et de la méditation sera donc fatale. Tout moment, toute phase du sentiment n'est pas propre à être transcrite. L'écrivain doit arriver à cette tension intérieure qui exige impérieusement une expression. « Banal » en amour, mais original dans son inclination pour le malheur, il choisit le moment des crises ou le moment final des clarifications comme catalyseur des émotions condensées dans des espaces restreints. Les romans de Holban, écrits dans cette technique qui est, de fait, celle d'une cadence spirituelle, ne sont donc

pas de systématiques journaux de l'amour, mais des remémorations dirigées et sélectionnées dans des phases de paroxysme moral, lorsque tous les événements et tous les gestes passés prennent brusquement des significations aveuglantes. Racontés, ils paraissent banals, non seulement parce que les sujets en sont fragiles et communs (chose courante dans la littérature d'analyse), mais aussi parce qu'est perdue toute cette fièvre du sentiment qui rend ses pages si contradictoires et si vivantes.

Une mort qui ne prouve rien — 1931 — est une rétrospective du sentiment, du point de vue de l'homme orgueilleux qui se trouve brusquement délaissé. Le héros, exaspéré par une longue et médiocre liaison, dans laquelle — en raison d'un complexe de supériorité — il ne veut pas s'engager définitivement, mais à laquelle il ne veut pas renoncer par délicatesse et commodité, croit pouvoir s'en délivrer par une séparation temporaire. Il quitte le pays et, aussi longtemps qu'il recevra d'Irina des lettres soumises, pleines d'effusions et de dévouement, il se considérera persécuté par ses propres hésitations et par l'agressivité servile de sa partenaire. Mais les lettres cessent brusquement d'arriver et alors commence l'angoisse et, avec elle, le roman. La femme a pu se marier ou se tuer. Essayant de se consoler de cette perte, l'homme évoquera des bribes du passé, s'appliquant à refaire un portrait violemment négatif et commun, intentionnellement calomniateur, mais en même temps agité par l'incertitude et par les restes d'une profonde sympathie, qu'il ne se découvre que maintenant. De retour au pays, il trouvera Irina mariée à un autre, toujours éprise de lui mais refusant de lui revenir. La certitude du geste définitif le calme et son orgueil reçoit une nouvelle satisfaction en apprenant que la femme est morte dans un accident qui avait tout l'aspect d'un suicide. Pourtant, même alors sa mort, qui pouvait tout de même être fortuite, « ne prouve rien » quant à la mesure du sentiment. *Ioana* (1934) est, au contraire, un livre sur l'humiliation de l'homme dans les affres de la jalousie. La femme est, cette fois, un partenaire égal, dans un rapport où chacun se dispute la suprématie. Déçue par les hésitations et les faiblesses de l'homme, Ioana le quittera pour un autre, par vengeance, mais elle finira par revenir à lui, incapable de vivre sans ce mal nécessaire qu'est leur amour. Le roman est l'histoire d'un raccommodement orageux, où le souvenir de la trahison envenime chaque instant. L'homme réclame des détails pour remplir d'images précises un passé vide, brumeux, mais, lorsqu'on les lui fournit, l'atroce souffrance d'une réalité, imaginée jusque dans les détails les plus scabreux, se substitue à sa curiosité morbide. Chaque fois qu'un apaisement excédé ou heureux intervient dans cette torture mutuelle, le calme est déchiré volontairement et violemment pour retomber dans la souffrance.

Anton Holban a la vocation de la souffrance et ses romans témoignent d'une technique de la causer et de l'entretenir jusqu'aux limites de l'épuisement moral. Il n'existe, selon nous, dans la littérature roumaine, aucun sacrifice de soi semblable à celui-ci. Ce n'est que par la souffrance que la sensibilité conserve sa souplesse et ses dimensions, la faculté d'être expressive par l'intensité. Si, à son point de départ, le tourment est réel et spontané, sa durée et sa profondeur, profitables dans la perspective artistique, ne peuvent être obtenues que par consentement. L'écrivain, comme le héros, n'accepte nulle consolation, parce que subir la torture et se torturer soi-même sont l'unique certitude élevée au milieu d'un quotidien mesquin et banal. L'homme de lettres atteint à la volupté de l'absolu par la cruauté tournée contre lui-même. Objet et sujet de la douleur, il pratique une profonde incision morale, qu'il ne cesse d'aggraver. L'exhibition n'a cependant rien d'indiscret, parce que tout cela est provoqué et supporté avec une résignation humiliante. La construction même de ces romans fait naître un sentiment de délicatesse et d'équilibre, par ce qu'ils ont d'imprévisible et d'insaisissable. L'œuvre a un point de départ, mais le point d'arrivée est ignoré même par l'auteur, jusqu'au moment de son aboutissement. L'angle où l'analyste se place est mobile ; il modifie sa position par fragments, coïncidant avec chacun d'eux. L'écrivain ne possède pas de formules, ni même l'intuition des personnages et de leurs rapports réciproques. Ceux-ci lui sont révélés au fur et à mesure, chaque phase annulant la précédente avec violence, pour être niée à son tour par la suivante. Sur cette sinusoïde atteignant des maxima et des minima de générosité et d'abjection, rien n'est définitif hors la permanence de la mutation. L'effritement des caractères se change en un effritement de la conscience créatrice, qui ne peut plus, mais ne veut pas non plus unifier pour connaître. L'interrogation, la thématique systématique prêtent à cette prose l'émouvante sincérité de l'hésitation. Le supplice de la sensibilité refuse de disparaître dans une définition et un sens derniers, pour rendre possible la littérature. Ce lent anéantissement qu'un seul geste pourrait endiguer — geste funeste s'il en fut, car il tarirait la source même de la littérature — représente la paradoxale unicité du sort de l'artiste que fut Anton Holban.

MAGDALENA POPESCU

A N T O N H O L B A N

I o a n a

(Fragment)

Je ne suis pas un homme heureux, je l'ai dit. Je trouve l'occasion de tirer une interprétation lugubre de n'importe quel événement, de n'importe quelle lecture. Nulle joie n'échappe à l'idée de l'anéantissement fatal. Tous ceux qui parviennent à trouver le moyen de vivre une existence moyenne, sans grandes fluctuations, je les accuse de manquer de sensibilité. Mes enthousiasmes s'écroulent aussitôt nés, je ne persévère dans aucune de mes résolutions et, quel que soit le projet que je forme, j'ai le sentiment net de la présence du temps qui s'écoule sans nul répit ; il est donc ridicule que je l'emploie, aussi important qu'en soit le but. Ainsi, je ne fais rien, de peur de perdre mon temps à quelque chose dont l'importance douteuse ne vaut pas des jours de mon existence. J'ai l'impression qu'il y a près de moi un gros sablier réglé exactement pour soixante-dix ans, âge qu'il est possible d'atteindre. Il a été mis en marche au moment de ma naissance et, depuis, il marche sans arrêt. Je le regarde s'approcher de la moitié, et je suis incapable de rien faire à force de le regarder. Cela ne m'empêche pas d'envier jusqu'au sable qui reste encore à couler et d'entrer en panique à l'idée que tout pourrait cesser à l'instant même. D'autres fois, j'ai l'impression que cette question m'est tout à fait indifférente et que — si j'étais sûr de ne causer aucun trouble et de ne pas être accusé de romantisme — je serais capable de me jeter immédiatement à l'eau. Je ferais en sorte que tout se passe le plus simplement du monde, pour ne pas être accusé de manquer de simplicité dans les grands gestes. Bien que certains de mes instincts profonds voudraient que je ne me soucie guère de ce que le monde peut penser, que je devrais monter dans une barque à minuit, glisser longtemps au fil de l'onde et m'y jeter seulement après m'être bien imprégné d'eau et de ciel. (Si j'emportais aussi le phono? Quel disque choisirais-je pour la dernière écoute?) La mort me fournirait une occasion d'extase.

L'idée de la mort est devenue chez moi un tic. Elle surgit à l'occasion des événements les plus différents, et, ainsi, je la mêle à des événements insignifiants et j'en diminue la gravité. Certains sourient tandis que je suis toujours hanté par les mêmes obsessions, comme si ma tête branlait tout le temps ou que je clignais des yeux ou fronçais le nez. J'ai l'impression que rien d'autre ne m'intéresse. Je suis même

incapable de changer de thème, je ne fais que clamer le même frisson qui me transperce, comme si ma main avait touché du feu et je crie, quels que soient les mots que je prononce. Donner des explications me semble une impiété et une chute dans le banal. Une émotion n'a d'importance que si elle est soutenue par tout le tempérament.

Un jour, du temps de notre séparation, j'étais plus malheureux que de coutume, et c'est juste à ce moment-là que l'autre vint me rendre visite. Il entra avant que j'aie pu prendre une contenance, qu'il aurait, lui, acceptée tout de suite, car il n'était pas d'esprit bien pénétrant ou peut-être l'instinct de conservation le poussait-il à escamoter autant que possible la réalité, afin de ne pas attaquer son moral. Il me demanda, inquiet : « Mais qu'avez-vous donc ? » et je répondis, désespéré : « Je suis d'un tempérament tellement malheureux, que je pense sérieusement à me tuer !»

Il perçait dans ma voix tant de franchise que cela l'a touché. Je lui ai fait cet aveu, tout en sachant qu'il n'était pas qualifié pour le recevoir. Mais je venais d'être surpris et il y a des instants où on quête des consolations de n'importe qui et où les mots les plus insignifiants vous font du bien. Aussi ridicules soient-elles, les paroles conventionnelles, prononcées par les étrangers à l'occasion de la mort d'un être cher, sont bienfaisantes, et la réunion des visiteurs au salon n'est pas seulement une farce. Je me suis peut-être confessé aussi parce que j'espérais, en me plaignant, empêcher leur liaison ou pouvoir anéantir tout ce qui s'était passé entre eux jusqu'à maintenant. Mais ce n'était pas là l'essentiel. Ioana avait eu raison : la peine que j'ai éprouvée de son fait ne fut qu'un prétexte, il fallait en chercher l'explication dans mon fichu caractère. J'ai toujours parlé à Ioana de la mort. Ce n'est pas là un sujet de conversation pour des amoureux, quel que soit le mal que je me sois donné pour apprendre à Ioana, et la convaincre, que c'était la seule préoccupation valable.

En entendant mon cri, l'autre se crut obligé de me réconforter. Il trouva, comme d'habitude, une foule de théories. Je me souviens de l'argument qui flottait dans l'air : « Mais, voyons, vous n'y pensez pas ! Ce serait ridicule ! Il n'y a que les couturières pour faire pareille chose ! »

En effet, ses paroles me firent du bien, mais pas pour les raisons qu'il supposait. Je me suis dit avec satisfaction : « Quel imbécile ! Il se figure que je serais capable de ne pas me tuer rien que pour ne pas ressembler à une couturière. . . Il ne se doute même pas de ce qui se passe autour de lui ! »

J'aurais pourtant dû l'envier, car il me donnait ainsi la preuve de son bonheur. La souffrance est probablement génératrice de volupté et d'orgueil, car, plus j'y réfléchis, plus je refuse de changer mon sort contre le sien.

En sortant de chez moi, il est allé directement chez Ioana (qui m'a tout raconté plus tard) pour la mettre au courant. (Par jalousie ou par bravade, il tenait Ioana au courant de tout ce qui m'arrivait ou de ce qu'il supposait à mon sujet et Ioana cherchait toujours à lui arracher tout ce qu'il pouvait savoir, de sorte que, finalement, elle a pu me dire : « Je savais tout ! Quand tu rentrais, quand tu sortais, tes projets !» « Mais que se passe-t-il en moi ? » me demandais-je. Car je ne disais rien et même si j'avais dit quelque chose, l'autre n'aurait pas compris.)

Il a dit à Ioana :

— Figure-toi, j'ai trouvé Sandu très malheureux.

— Je suis sûre qu'il sait tout !

— Pas le moins du monde. Mais il est ainsi fait, il se rend malheureux lui-même. Rassure-toi, je l'ai calmé. Je lui ai fait comprendre combien ces gestes-là étaient ridicules !

Donc, il a vraiment cru qu'il était arrivé à me calmer !

Ioana s'est rendu compte — prétendit-elle — de toute sa naïveté. Mais qu'a-t-elle fait ? Quelles mesures a-t-elle prises ? L'a-t-elle éloigné ne serait-ce qu'un seul jour ? Il est naturel que lui s'imagine de telles choses. Je ne doute pas que, maintenant

que Ioana l'a quitté, il ne soit presque consolé. Il a dû trouver à sa disposition quelque théorie providentielle. Et, chez lui, c'est plus grave, car il sait avec certitude qu'il a été abandonné par dégoût, donc son amour-propre est blessé. Il est probable que, maintenant, il raconte aussi inépuisablement à quelqu'un d'autre des histoires de revenants, des aventures amusantes remontant à je ne sais quel siècle, ou qu'il reprend, avec la même jovialité, ses facéties enfantines, inventant toujours de nouvelles effronteries. Me tourmenter à tel point pour une chose à laquelle l'autre aurait pu renoncer avec si peu de peine !

Pour taquiner Ahmed, je l'ai juché sur l'armoire. Il a miaulé un peu, a arpenté plusieurs fois la distance d'un bout à l'autre du meuble, puis, prenant son courage à deux pattes, il s'est allongé sur l'un des côtés verticaux, sortant les griffes de ses deux pattes antérieures, et, d'un bond, s'est retrouvé sur le tapis. Comme si de rien n'était, il s'est mis à courir, puis a sauté dans mes bras, ceux du criminel qui — après l'avoir juché sur l'armoire — l'appelait maintenant pour le caresser.

— J'aime Ahmed — disait Ioana — parce qu'il est courageux !

Elle suit le fil de mes préoccupations lugubres. Lorsque j'ai quelque pensée trop intime, fruit de mon tempérament et, donc, sans nulle possibilité de généralisation et que je crains de ne pas être compris, Ioana me donne du courage : « Ces préoccupations ne me sont pas étrangères ! Tu le sais bien, voyons, que je ne suis pas heureuse non plus ! » Elle n'entend pas seulement par là les chagrins causés par l'amour, elle pense aussi à son naturel toujours à la poursuite de mille projets, qui n'ont rien à voir avec la réalité.

Quand je la vis pour la première fois, Ioana n'avait guère l'allure d'une jeune fille de son âge. Elle aimait la solitude, n'avait pas de goût pour le flirt ; il lui arrivait rarement de s'intéresser à une robe neuve et c'était alors pour peu de temps. Elle avait été l'élève la plus intelligente connue dans les annales de son école, mais seulement pour certaines disciplines préférées et, d'ailleurs, là aussi, avec des hauts et des bas, faisant preuve d'admirables intuitions et d'une incapacité congénitale à comprendre certaines choses, bien que des plus simples, rétive à toute contrainte et extraordinairement distraite. Elle était, par-dessus tout, passionnée de livres ; nul écrivain ne la rebutait, aussi ardue qu'en fut la lecture. Comme elle n'avait personne pour la conseiller, elle dut faire elle-même sa première éducation littéraire. Elle se livrait à d'amples soliloques, en proie à toutes les exaspérations, à toutes les mélancolies. La compassion n'était pas chez elle un trait essentiel, elle apparaissait par crises intenses. Les imbéciles lui étaient insupportables et elle les punissait par ses sarcasmes, aussi longtemps qu'elle était obligée de les supporter. Cette vie étriquée, elle l'a vécue en toute sincérité, sans pose, sans prêter grande attention à sa propre personne. Après m'avoir rencontré, elle ne changea pas beaucoup, si ce n'est qu'elle se mit à s'analyser plus attentivement et s'appliqua à en tirer — sous mon influence — de l'orgueil. Son naturel, toujours inquiet, ne l'avait pas poussée à de constantes préoccupations lugubres, comme c'était le cas chez moi. Elle ne tournait et ne retournait pas l'idée de mort et de la vanité de chaque geste, mais dès que je lui eus suggéré une foule de catastrophes, elle se sentit dans le climat qui lui convenait. Je lui ai souvent expliqué — à l'occasion de quelque mort — une multitude de vibrations, soit qu'il me fut impossible de me débarrasser de ces obsessions et que j'en fisse part à quiconque avait la patience de m'écouter, soit que j'eusse la perversité de lui transmettre ma panique, tout comme un vicieux essaie de faire partager son vice à son meilleur ami. Ioana s'insurgeait parfois, mais elle n'arrivait plus à s'en débarrasser. Serait-ce là l'une des raisons pour lesquelles elle m'est restée fidèle, au moins par l'esprit, durant toute notre séparation ?

Il est probable que j'ai eu tort de lui expliquer — ou d'avoir hâté le moment où elle se l'est expliqué elle-même — qu'elle n'était pas heureuse. Pourtant, même si

une médiocre vie de province l'avait empêchée de se rendre compte de sa malchance, elle n'aurait quand même jamais été heureuse. Donc, les reproches qu'elle m'adresse ne sont pas justes, en tous points.

— Tu as gâché ma vie avec tes idées noires ! On ne parle pas de la mort à sa bien-aimée.

— Ce sont mes préoccupations les plus essentielles. . . je ne pouvais pas te les taire.

— Quel malheur que je n'aie réussi en rien à influencer ton humeur ! Tu es resté exactement le même que celui que j'ai connu au premier jour. La seule différence est qu'alors tu avais parfois un sourire qui chassait quelque temps les paroles tragiques, si bien que je croyais que c'était peut-être là ta façon de plaisanter : tu avais, comme toujours, peur du ridicule, peur de discuter de telles choses avec une fillette que tu trouvais des plus insignifiantes. C'est à ce moment que tu t'approchais de moi avec l'intention de me posséder et il ne s'est passé en toi rien d'autre que de très lucide. Tu as un peu exploité tes idées sur la mort, domaine dans lequel tu avais collectionné tant de cas, pour m'étourdir, moi. . . Une femme, il se trouve toujours quelqu'un pour lui faire perdre la tête, à condition qu'on lui fasse croire qu'on est malheureux et qu'elle se fasse l'illusion de pouvoir guérir celui qui se confie à elle.

— Cela n'a pas été alors une idée dont je me suis servi pour te conquérir. Tu as pu t'en convaincre, au bout de tant d'années passées ensemble. . . C'était là ma constante préoccupation.

— Qu'est-ce que cela fait? A ce moment-là, tu en as tiré profit ! (C'est vrai, mais tout le monde agit de même. Les écrivains les plus désespérés s'ils décrivent leur désespoir, cela ne veut-il pas dire qu'ils l'ont exploité?)

— Un homme est plus complexe que tu ne l'imagines. Plusieurs instincts peuvent subsister en lui conjointement, dont certains sont à l'opposé des autres.

— Les contradictions du tempérament d'André Gide. . . Quand on pense que Gide a écrit tant de livres rien que pour excuser son vice. . . Des subtilités on en trouve souvent chez un être intelligent, mais cela reflète des accommodements qui me répugnent.

— C'est là, ma chère loana, ce que moi je soutiens à l'égard de l'autre.

— Nous ne pouvons jamais parler de généralités, sans que tu ramènes la conversation sur le passé.

— Cela ne m'a pas fait l'effet d'être des « généralités ». Ta réflexion avait l'air d'un reproche.

— J'ai dit que c'était horrible de parler de la mort avec sa bien-aimée.

— Je suis persuadé que tu aurais les mêmes idées sans que je fasse rien pour te les suggérer.

— Tu me l'as répété assez souvent que tu avais un tempérament malheureux.

— Eh bien, tu aurais dû essayer, toi, de me rendre heureux !

Il est certain que je me console trop vite en me disant que loana aurait été malheureuse même si elle ne m'avait pas rencontré, que c'est la fatalité qui en est cause. Je devrais essayer, moi, de la changer, lutter contre cette fatalité. Puisque loana m'aime, je puis compter sur son aide. Jamais, depuis qu'elle me connaît, elle n'a éprouvé le besoin d'être seule. Mais je suis incapable de prendre une telle initiative, je ne sais que faire. . . Je suis trop égoïste pour sacrifier toute ma personnalité, et puis je devrais jouer toujours un rôle qui n'est pas à ma mesure, mentir, faire toujours semblant d'être content, soutenir ce qui m'est complètement étranger. Et alors, en admettant que j'y parviendrais, peut-être loana se détacherait-elle de moi, ou, peut-être, ne lui serais-je plus nécessaire à chaque seconde.

Ne tentons aucun vain changement. Laissons aller les choses sans nous y opposer.

En français par A. FERMO

Marcel Proust et Anton Holban

« Lorsque je suis ennuyé, je prends un bain de Marcel Proust », me disait, il y a de longues années, Anton Holban, cet écrivain épris de beau, de musique et d'amour. Prendre un bain de Proust signifiait pour lui rêver sur une page de Proust, se laisser pénétrer par le climat proustien. Il y trouvait non seulement un soulagement, mais surtout une conception de la littérature : forger un univers poétique fondé sur la mémoire affective et involontaire. Selon Proust, les souvenirs involontaires doivent constituer « la matière première de l'œuvre », puisqu'ils nous offrent « une griffe d'authenticité », « attirés par la ressemblance d'une minute identique » *(Lettre à Antoine Bibesco*, 1912).

Anton Holban, mon jeune professeur de français dans les classes terminales au lycée de Galatzi (Roumanie), était un inquiet, un non-conformiste, tantôt solitaire, tantôt cherchant le monde, toujours en quête du nouveau, ardent et déçu à la fois, très souvent maladroit, dissimulant son amertume sous le masque d'une ironie mordante. Pour moi, il reste un excellent animateur dans le domaine de la littérature française. Non seulement il connaissait la culture française, mais il « co-naissait » par cette culture. Le contact avec les valeurs de la spiritualité française a été pour lui la révélation d'un monde ample et riche en nuances. Ce monde, il l'a fait sien.

Anton Holban me disait qu'il ne pouvait goûter Proust qu'après avoir réalisé en lui un climat de recueillement, car la phrase de Proust devait l'émouvoir comme une musique, comme Debussy, qu'il aimait passionnément : « Si Pascal et Montaigne m'ont aidé à me connaître, Marcel Proust m'a appris à écouter les mélodies de mon moi», me confessa-t-il un soir, lorsque nous nous promenions sur le quai du port. La sensibilité du romancier roumain est proustienne dans le sens de l'analyse angoissante de tout état d'âme, de tout sentiment. Pour lui, comme pour Proust, l'amour est, par la suite de ses appréhensions, de ses inquiétudes, une source de souffrance perpétuelle. « L'amour avec ses chagrins. . . la jalousie, les attentes, les désastres, les entretiens interminables dont on ne peut enlever aucune réplique tant elles sont essentielles dans l'ensemble », écrivait-il dans son *Prélude sentimental*. Cette phrase évoque la réflexion suivante de Proust : « Mais le bonheur ne peut jamais avoir lieu. Si les circonstances arrivent à être surmontées, la nature transporte la lutte du dehors au dedans et fait peu à peu changer assez notre cœur pour qu'il désire autre chose que ce qu'il va posséder» (*Du côté de chez Swann, II)*. Si, dans *les Nourritures terrestres*, Gide affirmait « que la mélancolie n'est que de la ferveur retombée », pour Holban, en amour, la ferveur fondait rapidement en raison d'un excès de réflexion, de lucidité. Ni Proust, ni Holban ne pouvaient s'y donner, communier avec la bien-aimée. Holban, dans l'ouverture d'un amour, entrevoyait déjà sa fin tragique. Il trouve que dans le début d'une passion, il y a des paroles apparemment sans importance, mais qui « vibrent » avec l'intensité d'une menace de mort, car elles renferment tous les malheurs à venir : « On peut en dégager des interprétations inverses, tel que vous pourriez le faire des scènes les plus dramatiques, et surtout, on dégage de toute l'atmosphère une fois avec l'impression d'une architecture extrêmement compliquée laquelle se réalise, cependant à ta stupéfaction et incertitude mélancolique, légèrement douloureuse, que tout peut être rien qu'une illusion, une plaisanterie de la nature, et qu'une seule parole mal placée va tout détruire » *(Prélude sentimental)*. Sur la fragilité de l'amour, sur ce genre de mort que l'amour porte en lui-même, Proust écrit : « Il n'y a pas une idée qui ne porte en elle sa réfutation possible, un mot, le mot contraire » *(Albertine disparue)*.

Pour Marcel Proust comme pour Holban, la femme est un être fuyant, instable, qui se dérobe à la passion de l'homme. Si le romancier français était obsédé par l'image de Gilberte qui, en compagnie d'un jeune homme, disparaissait dans l'avenue des Champs-Elysées, s'il se rendait compte qu'Albertine ne pourrait jamais lui appartenir intégralement, Anton Holban est hanté par l'image de son ancienne maîtresse — Irina — pendant sa première nuit avec *l'autre*. Il s'imaginait tous les moments de cette scène : « moi, de loin, avec mon imagination travaillant frénétiquement, je reconstituais ». Chez lui, la jalousie résulte de la conviction de la supériorité de *l'autre*. Irina, mariée, se fera à sa nouvelle vie, car « Avec moi, comme amant, les embrassements étaient coupés, tourmentés, incertains, frénétiques, mais brefs. » Chez Proust, la jalousie est plus intellectuelle, l'écrivain étant conscient des intermittences du cœur, de la fragilité de l'amour ; chez Holban la jalousie évolue, parfois, en haine, l'orgueil contribuant à renforcer son désespoir, lui donner le sentiment d'infériorité à l'égard de la femme et de *l'autre*. Le romancier français possède le don de filtrer, de purifier l'amour tandis que le romancier roumain se laissait posséder, emporter par un sentiment de révolte contre la femme qu'il avait aimée et qui l'avait trahi. Le drame de l'amour est déterminé par l'intensité de l'angoisse qui les possédait, par cette immense et pathétique aspiration à une communion parfaite avec la bien-aimée, par, en même temps, la certitude que cette communion ne saura jamais se réaliser. Chez Holban, on remarque aussi la tendance vers le macabre. Il contemple Paula (héroine du conte *Tourments)*, son ancienne maîtresse, morte, étendue sur le catafalque. Il se rappelle ses gestes d'amour. Pendant des heures, il demeure devant le cadavre de Paula, obsédé par de telles réflexions. Holban était un refoulé, un être étrange, construit en contrastes très fuyants : pureté, séraphisme, élévation morale, mais aussi cynisme, attrait du grotesque et de l'obscène, sensualisme à outrance.

Proust, plus que Holban, possède la force de recréer son univers spirituel par la présence de sa bien-aimée. Albertine se confond avec Venise, elle devient parfois « une déesse marine, derrière laquelle

se nacrent les ondulations bleuâtres de la mer, tandis qu'éclate le concert des musiciens ». On sait qu'Albertine perd les contours d'un être réel, se muant en une présence allégorique, en symbole de la Femme Aimée. Comme un magicien, en prononçant son nom, Proust transforme l'univers en une ample métaphore de l'amour. Holban, en amour, demeure moins poète : il se borne à saisir ses propres réactions, la diversité des états d'âme qui demeure enchaînée à sa nature trop humaine : il ne peut pas se débarrasser de sa rancœur qui le mène à évoquer des attitudes et des situations grotesques des amoureux.

Dans leur œuvre, ainsi que dans la vie, les deux écrivains ont été hantés par la mort. Proust, malade d'asthme depuis l'âge de neuf ans, éprouve, très souvent, par suite des crises de suffocation, la sensation de la mort. Un jour, en compagnie de son ami Jean-Louis Vaudoyer, il est allé voir, au Jeu de Paume des Tuileries, à l'Exposition hollandaise — « La Vue de Delft » de Vermeer. Il eut si mal qu'il se sentit mourir. A la veille de sa mort, il demanda le cahier où il avait retracé la mort de Bergotte, pour y ajouter des détails, des malaises qu'il avait lui-même éprouvés (cf. G. Cattaui, *Marcel Proust*, Julliard, Paris, 1963). Mais, malgré cette intimité de la mort, Proust garde, jalousement, sa confiance dans le beau, dans la toute puissance de l'esprit humain : « La consolation — c'est que la marée progressive de la mort, se faisant de bas en haut comme un blessé qui serait couché à terre, ce que nous gardons, sinon jusqu'à la fin, du moins le plus longtemps, c'est ce qui est le plus beau, c'est la contemplation du ciel. » En septembre 1922, Proust eut un refroidissement auquel il n'a pas voulu faire attention. Son unique préoccupation était de finir son œuvre : « Céleste, s'adressa-t-il à sa femme de chambre, la mort me poursuit. Je n'aurai pas le temps de finir. . . Empêchez qu'on entre chez moi. »

Chez Holban, il n'y a qu'à regarder les titres de ses romans et récits, attestant l'obsession de la mort qu'il craint, qu'il déteste, et qu'il ne pourra pas éviter longtemps, pour se convaincre de l'omniprésence de ce sentiment : *la Grand-mère se meurt*, *Une mort qui ne prouve rien*, *Entretien avec une morte*, *Hallucinations*. Je peux y ajouter un souvenir personnel. En 1936 — un après-midi d'octobre, j'ai rencontré Anton Holban à Bucarest. Son visage était plus pâle que jamais. Son regard était fiévreux. Il avait dans la main deux livres achetés chez un bouquiniste : c'étaient *la Prisonnière* et *Albertine disparue*, dans une édition splendide. Me souriant tristement avec son visage extrêmement mobile, il me dit : « Vous voyez, nous sommes tous prisonniers d'une Albertine disparue et de la mort ». (Peu de temps après j'ai appris que Holban était mort à la suite d'une opération d'apendicite.)

Si Proust voit la mort comme un mystère, comme un phénomène qu'il veut étudier sur lui-même, puisqu'il s'était senti tant de fois mourir, Holban l'envisage comme un épisode grotesque accompagné d'un rite qui lui fait horreur, témoignant du cynisme à son égard. « Elle morte et moi, je pense : De quelle robe sera-t-elle habillée? Sera-t-elle coiffée pour la cérémonie? Sera-t-elle fardée pour qu'elle ne paraisse pas trop jaune? » Mais, sa propre mort, il la voit avec une sorte d'humour : « Ma dernière promenade. (Oh, les courses, sous les tilleuls, sous la lune victorieuse, bras dessous, bras dessus avec Irina). Il ne faut pas l'escamoter. Je deviens, pour une heure, un grand personnage, car j'oblige une foule de gens d'écouter mon caprice. Nous allons lentement et l'on s'arrête à chaque carrefour. Le prêtre descend de sa voiture et m'indique le chemin » *(Hallucinations)*.

L'œuvre de Holban est un continuel monologue avec lui-même, singulier et étrange, par la saccade des états d'âme, par la rapidité avec laquelle il passe d'une impression à l'autre, et même du réel au fantastique. Pour Proust autant que pour Anton Holban, la vie et ses manifestations ne sont que *réalité temporelle*, que *durée*. Le déroulement dans le temps n'est pas une simple succession mais un flux continuel où tout est lié et enchaîné, rien ne pouvant être considéré séparément. Conséquemment, l'homme ne sera jamais le même. Son moi renferme, heure par heure, des indifférents, des jaloux, des amoureux. Cette suite de « moi » distincts ou juxtaposés observe un rythme alterné. Il y a plusieurs Albertine chez Proust, comme il y a plusieurs Irina chez Holban — toutes, reflétant une suite diverse, contrastée, déroutante, du moi.

Comme l'on sait, Proust était épris d'art, de musique, il vivait dans un monde, forgé par lui, où le beau et la pureté étaient tout puissants. Pour Holban, aussi, l'art jouait un grand rôle. Il aimait avec passion la musique qui lui donnait des émotions bouleversantes. Il comprenait la vibration des couleurs d'un tableau. Il avait l'intuition du beau qui le faisait frémir. Mais tandis que Proust comprend l'art par l'esprit, par l'intelligence créatrice, en utilisant une pénétrante recherche du sujet, Holban comprend l'art plutôt par sa sensibilité nerveuse.

Nous avons tenté dans ces quelques lignes de dégager les ressemblances et les différences des deux écrivains qui appartiennent, à notre avis, à la même famille spirituelle. Certainement Holban est un frère spirituel cadet de Proust. Mais il est loin d'avoir imité, de quelque façon que ce soit, Marcel Proust. Il a gardé son originalité, sa façon propre de voir et de comprendre les hommes et le choses. Holban est resté un écrivain roumain, ancré au paysage moral roumain, qui a rencontré en Proust un maître inégalable, lui apprenant à écouter « les mélodies de son âme ». Holban, admirateur de Marcel Proust, en tant que grand représentant de la sensibilité moderne, garde l'empreinte de son tempérament, de son milieu social, de sa structure psychologique. Plus lyrique que Proust, parfois cynique, se laissant emporter par des états d'âme contradictoires et fuyants, Anton Holban laisse l'impression d'un esprit très nerveux, trop impatient pour révéler, dans toute son ampleur, ses tourments intérieurs. Cependant, il est certain que le romancier Anton Holban demeure, dans la littérature roumaine, un inquiet qui, par l'analyse pénétrante et sinueuse du subconscient, a frayé une des nouvelles voies au roman roumain de l'entre-deux-guerres.

GEORGE HANGANU

VITALITÉ DU ROMAN

par S. DAMIAN

Pour éviter le contact avec l'histoire, le héros d'antan de la littérature roumaine adoptait, le plus souvent, tout un système stratégique. Lorsque la retraite, l'esquive, les finasseries et les atermoiements avant le dénouement, la patience, le boycottage devenaient inefficaces, il essayait la méthode de la coexistence parallèle, sans immixtions. Comme le temps ne pouvait être arrêté et ne dépendait pas du bon plaisir de tout un chacun, il laissait les événements se produire quelque part au-dessus, en dehors de son périmètre familier d'existence. Lorsqu'il en venait à devoir rencontrer l'histoire, le héros se sentait vulnérable, et aspirait à se soustraire à la permanence d'un danger.

Une longue thérapie fut nécessaire pour que disparaissent les suspicions à l'égard du temps historique, thérapie à laquelle seule l'ambiance socio-politique de ce dernier quart de siècle a offert des possibilités appropriées de mise en œuvre. La soif d'être au courant des événements, de sortir de l'immobilisme et de l'attitude contemplative, de participer à la métamorphose du paysage ambiant, ainsi donc de créer l'histoire, est devenue contagieuse, avec l'instauration du cadre socialiste de vie. L'engagement dans le temps est devenu, pour le roman roumain, de ce dernier quart de siècle, un sujet de prédilection. Aucun escamotage ne saurait plus à présent se justifier, l'invasion des événements cesse d'être une contrainte aveugle et toute-puissante, l'époque que nous vivons permet la fructification des énergies, la réalisation des velléités morales et spirituelles. Quiconque veut fermer les yeux devant l'évidence, se réfugier dans un espace verrouillé aux appels du siècle, risque de paraître anachronique et ridicule. C'est pourquoi tous les événements, ceux de nos jours comme ceux d'autrefois, réclament l'interprétation d'une conscience solidaire et une conception historiste, dialectique, situant l'individu au sein de la collectivité, évaluant correctement ses responsabilités civiques et éthiques. Sur le terrain de l'existence individuelle, l'entrée nécessaire dans l'histoire implique un acte d'option clairvoyante, d'acceptation librement consentie des obligations qui nous incombent. Du décor restreint du milieu familial, des intérêts domestiques, des sollicitations personnelles, l'individu se sent projeté sur l'orbite du mouvement des foules, de l'effervescence de son pays, des grands problèmes qui préoccupent le monde. La terre tout entière est également devenue la carte de sa vie intime, car les inquiétudes du siècle sont aussi, implicitement, les inquiétudes de l'homme, qui espère chasser les spectres de la Guerre, du Crime de la Persécution.

Dans cet esprit, le roman roumain éclos après la Libération a enregistré des créations remarquables, dues à des artistes tels que Mihaïl Sadoveanu, Camil Petrescu, Zaharia Stancu, Marin Preda, Eugen Barbu, Titus Popovici et d'autres. Mais dans le même temps, on a vu apparaître maints romans où, sous l'influence de l'illustrativisme, la faveur des auteurs allait au héros vu comme un homme de l'action immédiate, sûr de soi, dont l'initiative coïncidait avec la mécanique des circonstances sociales objectives. Ceci étant, l'identification avec l'histoire était conçue bien des fois de manière forcée, sur la base d'une vision schématique du réel, d'une objectivité abstraite, que la conscience individuelle reflétait automatiquement, sans «problèmes ». Persuadé qu'il était de discerner infailliblement les lois et les séries causales, le héros accueillait avec le sourire la marche des événements et

toute la narration baignait dans une allègre exaltation.

Bon nombre des romans parus ces dernières années se proposent cependant une examen beaucoup plus lucide de l'intégration du personnage dans l'engrenage des circonstances socio-historiques, un examen nuancé, en accord avec la dialectique réelle du processus. Le degré accru de profondeur et de réflexivité a été souligné par toute la critique roumaine. Haussé à l'échelle de la planète, averti des séismes qui ébranlent l'humanité, le héros se révèle plus réceptif aux convulsions de la marche en avant, aux traumatismes et aux échecs temporaires, aux incertitudes des choses fragiles. Consterné parfois par l'imprévu, par les avatars de la destinée, il est porté à méditer sur le rapport entre le besoin de dignité et le désir de survivre. Une ouverture plus large sur le tragique se fait jour. Il existe des tracés qui vont en pente et les culbutes, les ratages sont dépeints, dans l'esprit du réalisme, avec une dureté épique. Comment la grandeur réelle de l'être humain pourrait-elle être reflétée dans la littérature si l'écrivain ne scrutait pas, attentivement, les aventures de ce siècle qui est le nôtre, où le sublime alterne avec la barbarie? C'est précisément vers cet effort pour regarder en face la complexité du réel, à partir de la perspective d'une vision matérialiste, courageuse et conséquente dans la révélation des déterminations socio-historiques, que tend la prose des écrivains roumains les plus représentatifs de nos jours. Le thème de la récupération de l'humain au terme de tentatives difficiles, de son durcissement au travers de crises de la connaissance et d'actions lucides, revient de manière symptomatique dans la plupart des livres pénétrés d'un large souffle épique. Par-delà les outrages endurés, les récidives de brutalité et, parfois même, de l'indifférence du temps à l'égard des intentions des hommes, s'élève un vibrant plaidoyer pour un humanisme militant. Les formes de matérialisation narrative sont multiples, indice de la diversification des tendances et de la valorisation, à un autre échelon, de traditions fécondes dans la prose roumaine de l'entre-deux-guerres.

Pour Zaharia Stancu par exemple (voir le roman la Tribu), *l'exode d'une collectivité pendant la guerre, menacée dans sa capacité même de conservation, offre matière à décrire les ravages produits par la pression brutale du fascisme. Incapable de déchiffrer les ressorts de la puissance et de son déclenchement, retirée dans le rituel, dans les accoutumances traditionnelles, de par la force de l'inertie et la trouble, trompeuse conviction qu'elle se trouve ainsi préservée du déferlement des barbares, la tribu de Bohémiens est un univers fermé. Cet univers n'offre pas à l'individu de chances de salut, de motifs d'espérer, et les efforts faits pour différer la sentence, pour protéger l'existence physique de la collectivité dépendent du rapport entre ce que permet et ce qu'interdit le sens d'une « horreur » presque tribale dans les situations-limite survenues. On peut dire que du roman* Nu-pieds *(1948) à* Comme je t'aimais ! *et* la Tribu *(tous deux parus en 1968), le torrent de l'effusion lyrique est dirigé, chez Zaharia Stancu, vers la célébration de la tenue sobre, imposante par la majesté de la douleur contenue.*

Dans l'Intrus, *le récent roman de Marin Preda, l'indifférence du temps, son désaccord avec les intentions des hommes expliquent la désorientation du héros. Se jetant aveuglément dans le tourbillon de la vie, avide de se dévouer, le jeune Surupăceanu entre dans le circuit étourdissant pour être ensuite rejeté par une force qui le laisse perplexe, dévasté dans ses croyances et son amour. Chose curieuse, Surupăceanu veut s'intégrer, il refuse l'inadaptation, mais quelque chose le chasse de l'engrenage, comme une pièce inutile, un élément allogène: tout le monde peut se dispenser de sa présence et la vie suit son cours, inchangé, comme s'il n'avait même pas existé. En ce sens, il est un étranger.* L'Intrus *peut être comparé à* l'Etranger *de Camus mais la différence entre eux est essentielle quant à l'impulsion de la participation; entre les liens affectifs qui relient le premier à la morale traditionnelle, étayée en particulier sur la solidité de la famille, et le détachement de l'autre, qui gravit un chemin de la négation, un héroïsme sans Dieu. Marin Preda pourrait lui aussi dire de son héros ce que Camus soutenait, paradoxalement, à propos de Marsault, à savoir que celui-ci incarne le seul Christ que nous méritions. Il n'existe aucune garantie que Surupăceanu ne répètera pas la même erreur, qu'il ne revivra pas la crucifixion, car il est structurellement avide d'illusion, tout à la nostalgie de la confiance et du don imprudent de soi-même, il peut incarner un « saint » possible dans la prose future de Marin Preda. Surupăceanu continue d'ailleurs, selon nous, un type de héros que Maria Preda a imposé avec un succès retentissant dans son roman* les Moromete *paru en deux volumes.*

Alors que Nicolae Breban semblait ne pas devoir sortir de l'univers des rapports de force et de violence car dans ses deux premiers roman, Francisca *(1965) et* En l'absence des maîtres *(1966), la course pour la conquête du pouvoir emplissait tout l'espace, voilà que, dans* Animaux malades *(1968), le rire provocant de la volonté reçoit une réplique déroutante. Témoin d'un crime, le rêveur et mythomane héros du livre, Paul, réhabilite de manière inattendue le droit à la peur et le prestige de la victime. Il est faible, de par son innocence, de par le fait qu'il ignore l'animalité qui gît en l'homme et qu'il ne peut tendre vers le stade de la virilité et de l'autorité. Paul est conscient qu'il n'est pas égal aux autres et il se demande lui-même si c'est là un signe d'infériorité ou bien de noblesse. La question par elle-même est — dans la prose de Breban — une porte ouverte à la pitié dans l'ascétisme de la cruauté. Paul est l'héritier du prince Michkine mais non pas seulement par ses accès d'épilepsie et ses états d'extase et de rêverie. A l'instar de l'Idiot, il ne peut passer que tangentiellement par la vie des autres, sans que son humilité et sa douceur arrêtent ou entravent les éruptions d'énergie, sans qu'elles interviennent en rien dans le cours de l'action. Sur un tout autre versant, Paul, de même que Călin Surupăceanu, fait l'effet de mener une existence inutile, hors de l'engrenage social. Dostoïevski, on s'en souvient, voulait lui aussi proposer un « Christ Prince », une sorte de Don Quichotte de la compassion, non pas ridicule, mais infirme,*

du fait de sa maladie et de son délire mental. Errant, sans passé puisque dépourvu de mémoire, ayant le dégoût du corps (« le corps est une prostituée»), Paul se hausse au-dessus de la matérialité des bagarres, transforme ses déficiences en vertu et, par le don qu'il a de mêler la réalité et la non-réalité, par ses inventions verbales, où la logique de l'imagination surclasse le vraisemblable, il dissipe le mystère plus profondément que ne peuvent le faire les forts et les rapaces de son entourage, pris dans le tourbillon d'une attraction et d'un engloutissement réciproques. N'est-il pas lui l'Artiste plongé dans la contemplation, harcelé par les fureurs inhérentes de l'existence? L'Artiste qui atteint à l'état de grâce par le charme et l'intuition de la fiction — suprême vengeance pour toutes les servitudes de l'existence quotidienne? N'est-il pas « l'éternel enfant, l'éternel enfant », mots qui mettent fin, comme une épitaphe, au roman?

Si chez Nicolae Breban l'explosion de l'énergie est longuement enfantée dans une gestation faite de guet et de fièvre, le roman l'Ange a crié *de Fănuș Neagu offre, quant à lui, le spectacle direct d'une vitalité déchaînée. On dirait un croisement de destins sur une scène du fabuleux, peuplée de gerbes lumineuses et de chants dionysiaques, célébrant une soif de vie qui se consume en brûlant avec frénésie. Les hurlements et la colère se convertissent chez Fănuș Neagu en couleurs, formes, effets plastiques, en un jeu du grandiose. Les contorsions pathétiques des nombreux personnages placés dans une multitude d'hypostases ne représentent qu'une succession d'échecs, car l'histoire impartiale, sans pitié, brise les chimères. Ces contorsions ont-elles une justification? Oui, car le dernier « cri » de l'ange est un appel des fées, annonçant la Nativité. La réfection intérieure, tel est le but de l'analyse qu'entreprend Al. Ivasiuc dans* Intervalle. *Il n'est possible de retrouver la paix intérieure, la guérison de l'âme qu'après avoir parcouru les couloirs de la mémoire où les faits survenus sont vécus à nouveau, mais vus cette fois d'une œil lucide, dans une autre disposition et dans leur véritable ordre d'importance et accompagnés du sentiment de la responsabilité et de la culpabilité. Cette reconstruction du cycle, cette récapitulation au long des nuits blanches, est le châtiment et la pénitence laïque de la conscience. La condition humaine ne sera conquise que lorsque le héros, passé par le purgatoire du souvenir, sera revenu à la ferme existence du réel. La confession équivaut à l'autojugement et la décision d'introniser la raison et la clairvoyante audace confirme la victoire d'un humanisme actif.*

Un autre remarquable exemple nous est fourni à cet égard par le roman la Descente *de Paul Georgescu. Un professeur pressent, à la veille de la seconde guerre mondiale, la catastrophe et, une nuit, dans la chambre où il travaille, il veut triompher de ses cauchemars; mais il ne trouve d'autre solution, d'autre salut, que de descendre en lui-même pour faire surgir les démons qui le terrorisent. Ses antennes sensibles l'avertissent sans relâche de l'imminence du danger, de l'invasion fasciste. Son geste d'exorcisme est de divulguer la menace, de faire appel à la communion et à la vigilance. Non seulement il ne fuit pas le temps, mais il le cherche, il flaire sa présence, ne conçoit pas la vie hors de lui, il le regarde comme faisant organiquement partie de son être. Le besoin aigu — en mobilisant toutes les ressources de la conscience — de comprendre les ressorts de l'histoire et de participer à l'humanisation de celle-ci par des actes personnels, confère au héros, que la société tient pour un maniaque, pour un obsédé, une véritable auréole éthique.*

De tout ce qui a été dit plus haut, il résulte, pensons-nous, que le roman roumain contemporain cultive, sous différents aspects, une thématique puisant aux sources d'une inspiration commune, et que la mise en place de l'homme sur le fond de l'histoire s'effectue sous le signe de généreuses aspirations à l'équité et à la plénitude.

Outre l'acte de solidarisation avec le temps, cette prose — la prose roumaine de ces dernières années — ne reste certes pas indifférente aux révélations que la psychologie a apportées dans l'examen du comportement typologique. Entre le geste et l'impulsion profonde, les rapports se doivent d'être élucidés et bien souvent l'intuition des romanciers devance les découvertes des hommes de science, par exemple dans l'exploration des régions abyssales du moi. Nous vivons dans un monde où la technique transforme à un rythme vertigineux le cadre de l'existence, modifie les accoutumances, exige une accommodation de l'organisme, un autre ordre fonctionnel. Avec la rénovation du paysage et l'invasion des objets — le phénomène de la « civilisation de consommation » — on constate dans l'architecture et la cadence de la narration, de manière inhérente, certains troubles du métabolisme. Par ailleurs, la structure linguistique même, soumise à une métamorphose continue, explorée jusqu'à la saturation, dans les régions-limite, de frontière, de l'âme, où la communication s'annule et se renouvelle, incite elle aussi à une adaptation du style épique. Quoi qu'il en soit, nous assistons en littérature, sur différents plans, à un processus ardu d'exploration de la sensibilité de l'homme contemporain, avec des tâtonnements qui, certes, n'ont pas tous la chance d'être fertiles. Dans les formes de contestation — quant à la substance et à la technique narrative — que propose le roman contemporain, il existe aussi des éléments de continuité sur la lignée des filons viables de la tradition nationale et d'une synchronisation avec un étalon universel.

Si le grotesque est l'habit moderne du tragique, comme l'affirme Jan Kott dans l'étude consacrée à la modernité de Shakespeare, on peut dire que Dumitru Radu Popescu détecte, dans son roman « F », *des sources de tension dans le train-train pittoresque d'un village, où le grandiose et le ridicule cohabitent. Eugen Barbu, quant à lui, a recours — dans les fragments publiés jusqu'ici de son roman* le Prince *— à la résurgence des moules archaïques, dans les coutumes et le lexique, en usant d'une palette savoureuse, pour mettre à nu les phénomènes de surenchère de l'autorité, de diffusion de la panique, de repliement sur soi et l'éclosion de l'espérance, phénomène à résonances actuelles. Bien qu'adoptant la facture du genre épique traditionnel, le roman* Seuls, *d'Aurel Dragoș Munteanu, en sape cependant les fondements par*

le frisson existentiel du débat, par le tragisme de la substance. D'autres interrompent de manière flagrante la chronologie, entremêlant les épisodes, permettant le débordement des états de subjectivité (l'Hiver Fimbul *d'Alice Botez*, les Témoins *de Mircea Ciobanu*, le Mensonge *de Mircea Cojocaru). L'envol même vers la parabole et la représentation allégorique, avec transfert de sens, constituent en dernière instance le reflet d'un univers de dilemmes éthiques, avec l'aspiration à respecter par là tout l'itinéraire inopiné de l'individu, entraîné dans le tumulte du temps* (le Déjeuner sur l'herbe *de Sorin Titel*, Sérénade à la trompette *de Sînziana Pop).*

Nous n'avons nullement épuisé toute la pluralité des voies par lesquelles le roman élargit son champ d'investigation ou les types de construction narrative utilisés. Les noms cités ne veulent, bien entendu, qu'illustrer quelques orientations, et on pourrait leur en ajouter, à bon droit, bien d'autres. Engagé dans de permanentes recherches et élucidations, le roman roumain n'a pas fini d'embrasser les amples processus socio-historiques contemporains, avec leurs mutations inédites dans la conscience.

LA THÉORIE DE LA LITTÉRATURE EN ROUMANIE

par SILVIAN IOSIFESCU

Quelques différences d'ordre chronologique mises à part, on retrouve dans le développement de la théorie de la littérature, ou, comme on l'appelait, de «l'esthétique littéraire roumaine», des situations et des courants que l'on rencontre dans la plupart des cultures nationales. Cette discipline, très ancienne et en même temps relativement récente, trouva ses débuts européens dans la «Poétique» d'Aristote, mais elle ne commença à avoir une existence indépendante, ses propres objet et méthode que depuis la seconde moitié du siècle dernier, après avoir évolué entre temps en interférence avec l'esthétique générale, avec l'histoire et la critique littéraire.

En Roumanie, la théorie de la littérature a commencé son existence indépendante au début de notre siècle et sa formation a suivi les mêmes filières principales: la poétique et la rhétorique, la critique et l'histoire littéraire et, enfin, l'activité esthétique proprement dite. C'est dans la Moldavie du XVIIe et du début du XVIIIe siècle, particulièrement chez des historiographes comme Miron Costin, personnalité à l'esprit encyclopédique, ou le prince Dimitrie Cantemir, figure notoire de l'Europe du début du XVIIIe siècle, que l'on retrouve les premières préoccupations d'esthétique; ces hommes de culture ont laissé des réflexions éparses sur l'art d'écrire. L'intérêt pour ces disciplines est peut-être plus intense chez les auteurs de grammaire et d'art poétique de la seconde moitié du XVIIIe siècle, surtout chez certains représentants roumains du rationalisme, groupés par le mouvement de «l'école transylvaine» (Şcoala Ardeleană) et chez Ienăchiţă Văcărescu, boyard cultivé, l'un des poètes qui ont préparé le passage à la littérature moderne.

La première moitié du XIXe siècle, période de troubles politiques, sociaux et culturels, qui eurent leur apogée lors du mouvement révolutionnaire de 1848, n'a pas manqué de marquer également ce domaine. Les forces qui aspiraient à la libération nationale et sociale manifestent leur présence aussi bien sur le plan de la création que sur celui de la théorie littéraire. Soucieux de créer une littérature originale à fonction sociale active, capable de stimuler les transformations exigées par l'époque, les écrivains roumains des années qui ont précédé la révolution de 1848, ont fondé leur programme esthétique et orienté leurs réflexions sur l'art en ce sens. Notons, comme caractéristique, l'attitude de l'un des poètes romantiques de l'époque, qui pose, après des vers de désolation amoureuse, cette question: «A la patrie, au monde, à l'humanité souffrante? Ne leur dois-tu rien?»

On peut distinguer dans cette période deux étapes essentielles. La première est exprimée par le mouvement d'Eliade Rădulescu, animateur culturel polyvalent, présent aussi bien dans les débuts de la presse roumaine que dans la pensée philosophique du XIXe siècle, fondateur de bibliothèques, esprit novateur en poésie et en prose. Critique passionné et pamphlétaire véhément, Eliade Rădulescu nous a aussi laissé un « Cours général de poésie », inachevé, qui fait de lui l'un des précurseurs de la théorie de la littérature en Roumanie. L'étape suivante est celle que représente le mouvement de « Dacia literară », publication fondée en 1840, qui a groupé les écrivains les plus intéressants des deux principautés roumaines de l'époque, la Valachie et la Moldavie. La plupart des écrivains de la «Dacia literară» ont pratiqué une critique intelligente et une chronique sévèrement sélective; ils ont, en outre, abordé les problèmes généraux de l'art dans des préfaces, comme les poètes Grigore Alexandrescu et Vasile Alecsandri, ou dans des conférences, comme l'historien Mihaïl Kogălniceanu. C'est la seconde moitié du siècle dernier qui peut être considérée comme l'époque de maturité de la critique et de l'esthétique littéraire, car c'est à cette époque que les deux disciplines définissent leurs critères et leur objet et qu'elles systématisent leurs méthodes. Cette période est également marquée par deux phénomènes et deux personnalités qui, malgré la polémique parfois incisive qui les a opposées par le jeu des circonstances, nous apparaissent aujourd'hui comme deux facteurs d'un même acte de culture.

Le critique et professeur Titu Maïorescu (1840—1917) fut une figure imposante de la culture roumaine. Grand érudit, surtout dans le domaine philosophique et littéraire, de formation universitaire allemande (il était originaire de Transylvanie), Titu Maïorescu a commencé à l'âge de 22 ans une carrière de professeur d'université qu'il a poursuivie pendant un demi-siècle. Il a fondé le cercle littéraire « Junimea » (la Jeunesse) et la revue de ce cercle, « Convorbiri literare ». Au cours de ses 10 premières années d'existence, cette publication a attiré les noms les plus prestigieux de la littérature roumaine, dont Mihaï Eminescu, poète de renom universel, et Ion Luca Caragiale, prosateur et auteur dramatique d'importance équivalente.

Titu Maïorescu n'a jamais écrit de traité d'esthétique littéraire, comme il en a écrit un de logique, discipline qu'il a enseignée à l'université. Cependant son action visant à former le goût du public et à définir les valeurs artistiques, ainsi qu'à les discuter du point de vue esthétique, est à la base de la critique et de l'esthétique roumaines modernes. Sous l'influence de la philosphie allemande d'après Kant — et en esthétique sous celle du néo-hégelien Fr. Vischer — le souci du caractère spécifique de l'art est devenu chez lui un autonomisme esthétique désuet, tandis que les positions politiques conservatrices du critique se sont reflétées dans son œuvre par une sévérité excessive à l'égard de la génération d'avant 1848. Cette orientation, qui trace des frontières perceptibles dans la pensée de Titu Maïorescu en tant que critique et théoricien, et qui ébranle en partie son édifice théorique, ne peut pas annuler pour nous son rôle culturel considérable. C'est avec une finesse et une sûreté de goût rigoureuses, avec une élégance dans l'argumentation qui font de la lecture de ses études un plaisir intellectuel, que Maïorescu a implacablement anéanti par l'ironie, la confusion des valeurs, le gongorisme et l'agitation verbale vide. Les trois volumes d'études critiques qu'il a publiés brillent par l'art du polémiste. Son goût l'a rendu réceptif même aux formules littéraires qui contredisaient sa formation classique. Il a su discerner la valeur exceptionnelle de Mihaï Eminescu, lorsque celui-ci avait à peine une vingtaine d'années et n'avait encore publié que quelques poèmes. Il a également remarqué et encouragé plusieurs des écrivains les plus représentatifs de l'époque.

La passion généreuse, l'inégalité d'analyse et d'expresion de Dobrogeanu-Gherea (1855—1920) sont le contraire du calme harmonieux d'apparence glaciale de la pensée de Maïorescu. Cependant, Gherea lui-même a eu l'intuition du rapport qui existait entre leurs deux personnalités aussi différentes et entre les époques qui les ont formés et auxquelles ils ont répondu. Maïorescu a exprimé une exigence de dissociation et de hiérarchisation des valeurs, une exigence de formation du goût. Comme l'a remarqué le critique Eugen Lovinescu, auteur d'une substantielle monographie sur Maïorescu, Gherea fut le représentant d'un moment postéreiur, celui d'une critique analytique et explicative à la fois, d'une critique moderne, qui examine l'œuvre de façon multilatérale. Avec Gherea et son école, l'idéologie littéraire socialiste s'affirme dans la culture roumaine. Elle ne cessera désormais de gagner en importance. Gherea a été l'un des dirigeants du mouvement socialiste en Roumanie et l'animateur de la revue «Contemporanul». Sa méthode critique se ressent de l'influence de certains critiques européens de la seconde moitié du XIX e siècle, surtout de celle de Taine et d'Hennequin. La synthèse méthodologique proposée par Gherea est cependant originale, l'attitude analytique et explicative, ainsi que le jugement de valeur étant impliqués dans les quatre questions que le critique pose à l'œuvre. Ces questions ont été formulées dans l'une des premières études théoriques de Gherea — De la critique. *Elles portent sur la genèse sociale et historique de l'œuvre, sa capacité d'exercer une influence, l'ampleur de cette influence et les moyens utilisés pour l'exercer. Conjuguant les préoccupations théoriques et la critique concrète, Gherea a laissé des études effectivement analytiques sur les principaux écrivains de l'époque, études qui n'évitent pas toujours la simplification mais qui sont souvent fertiles en suggestions et proposent une échelle des valeurs confirmée pour la plupart ultérieurement.*

Avant de passer aux principaux continuateurs des deux orientations dont Maïorescu et Gherea eurent l'initiative, il convient de mentionner l'importance spécifique pour la littérature roumaine, aux confins des deux siècles, de la critique des écrivains. Nous en avons constaté la présence dans la période des débuts, avant la maturation de la critique « professionnelle». Cependant, même après l'affirmation successive de Maïorescu et de Gherea, les poètes et les prosateurs marquants influencés soit par le premier, soit par le second, soit par les deux tour à tour, ont fait de la critique, dans la mesure où ils ont pratiqué aussi le journalisme. Citons en ce sens Eminescu et Caragiale, le nouvelliste Delavrancea et le poète Coşbuc. Bien qu'indirectes, les implications esthétiques de cette critique exercée par les écrivains sont souvent d'un intérêt certain, malgré les intentions déclarées des auteurs. Caragiale s'était déclaré l'adversaire des généralisations théoriques que son intelligence caustique était tentée de confondre avec la phraséologie. Cependant, ses chroniques dramatiques, assez nombreuses, ainsi que quelques articles de synthèse — dont le plus important est modestement intitulé «Quelques avis» — permettent d'esquisser les contours d'une construction esthétique bien articulée, d'une synthèse originale entre la vision néo-classique et la vision réaliste.

Le critique et esthéticien Mihaïl Dragomirescu n'est pas, certes, la figure la plus intéressante de la postérité de Titu Maïorescu. Cependant, il convient de mentionner dans le sens de l'évolution de l'esthétique littéraire, discipline qu'il a enseignée à l'Université de Bucarest, l'ouvrage la Science de la littérature, *qui a circulé en une version française, parmi les esthéticiens de l'époque. Son intérêt est de nos jours surtout historique, mais Mihaïl Dragomirescu a le mérite d'avoir été un*

pionnier de la recherche des lois intérieures qui gouvernent l'art.

Les œuvres et les conceptions esthétiques d'un Garabet Ibrăileanu et d'un Eugen Lovinescu représentent au début de notre siècle des pôles semblables par leur opposition à Maïorescu et à Gherea. Les considérer comme des continuateurs de tous les points de vue des deux orientations serait porter un jugement simpliste. Formé aux idées socialistes et à l'école critique de Gherea, Ibrăileanu s'est éloigné pour un temps des idées de son maître et même de celles du socialisme, au bénéfice du «populisme» dont l'idéal social et politique était un Etat agraire formé de petits propriétaires. Lovinescu, qui s'éloigne de Maïorescu, substitue à la vision classique de celui-ci des préférences modernes, auxquelles il donne un fondement esthétique. La continuité existe cependant sous un double aspect. Lovinescu est, comme Maïorescu, le partisan de l'autonomie de l'esthétique, tandis qu'Ibrăileanu accentue la conception de Gherea du conditionnement social de l'art et de l'unité entre l'idée et l'expression. La perspective nous permet de nos jours de constater une situation semblable à celle observée antérieurement. Malgré leurs points de vue antithétiques et leur polémique prolongée, les deux personnalités sont complémentaires, au regard de l'histoire de la pensée critique et esthétique, dans ce sens que chacun d'entre eux a éclairé, avec excès et de façon unilatérale, un côté nécessaire de l'interprétation de l'art et de l'acte de critique.

Pendant 30 ans, Garabet Ibrăileanu (1871—1936) a été l'esprit directeur de «Viața Românească», importante publication culturelle qui paraît encore de nos jours. Il a également été professeur de littérature à l'Université de Jassy. D'une grande vivacité intellectuelle, virtuose de la dissociation et de l'association, épris de synthèses, Ibrăileanu est un esprit théorique. Ses analyses critiques interfèrent fréquemment les zones les plus larges de l'esthétique et servent parfois de point de départ pour une construction générale. La pratique de la critique n'est pas restée pour lui un simple prétexte. Comme tous les créateurs d'envergure, il a identifié des personnalités encore hésitantes, il a soutenu avec passion des écrivains contestés. La préoccupation pour la théorie revient cependant avec insistance, qu'il s'agisse de l'analyse d'un prosateur d'importance comme Mihaïl Sadoveanu ou d'une étude à l'objet plus large comme, par exemple, l'évolution de l'esprit critique dans la littérature roumaine, la caractérisation du spécifique national de cette littérature, la détermination de certains types de prose, le type «créateur» et le type «analytique». L'analyse des vers d'Eminescu lui permet de faire des observations qui anticipent sur les études modernes de stylistique littéraire. L'esprit d'association a parfois poussé Ibrăileanu à construire sur des fondements peu stables. D'autre part, le populisme politique a accentué de façon unilatérale les préférences du critique pour la littérature du village, ainsi qu'une certaine méfiance à l'égard de la littérature citadine. Outre le fait que les analyses et les solutions théoriques d'Ibrăileanu, même celles de la période populiste, sont pour la plupart viables et stimulatrices, il convient de souligner qu'en revenant peu à peu au matérialisme historique, le critique a fini par préconiser une critique intégrale fondée sur un point de vue conjugué, aussi bien sociologique que psychologique et esthétique.

La vocation d'Eugen Lovinescu (1881—1943) est par excellence critique. Son œuvre représente, par rapport à celle de ses prédécesseurs, un tournant en ce qui concerne la capacité de surprendre et de recréer l'individualité d'un écrit, celle d'un artiste et même d'un mouvement. Le portrait moral construit en plein mouvement, par une accumulation de détails anecdotiques et l'insertion opportune des citations, sont des procédés manipulés par lui avec une vituosité qui, à la maturité du critique, perd toute ostentation, et abandonne dans son expression les coquetteries de style. Critique des individualités artistiques, Lovinescu est, dans ses 10 volumes d'études et articles et dans ses autres volumes de mémoires littéraires, l'auteur d'ouvrages de synthèse, d'histoire littéraire (Histoire de la littérature roumaine contemporaine) *et d'histoire culturelle* (Histoire de la civilisation roumaine moderne). *Les deux œuvres citées, mais surtout la première, abordent des problèmes d'esthétique et construisent une position originale, un plaidoyer en faveur de la modernité. Utilisant des sources variées, allant de la sociologie de l'imitation de Gabriel Tarde à Spengler, Lovinescu déduit la nécessité historique de la modernité en littérature de deux idées entre lesquelles il établit une corrélation: la mutation des valeurs esthétiques et le synchronisme. La première de ces idées constate la variabilité historique du goût et des mouvements littéraires et conteste la permanence des valeurs esthétiques. La seconde idée part de la constatation de Tacite concernant l'existence d'un «saeculum», d'un esprit général de l'époque. Grâce aux imitations, la mutation des valeurs esthétiques se réalise finalement de façon synchronique et assure le triomphe des tendances modernes en annulant les valeurs et les formules anachroniques. Cette construction théorique est fragile dans la mesure où elle déclare absolues les conceptions qui la composent et les met au service d'une mécanique sociale simplifiée. L'application et l'action critique ont eu cependant pour Lovinescu un côté d'efficacité culturelle incontestable. Tout comme Maïorescu avait combattu la confusion entre l'antilittéraire et la littérature, Lovinescu ironise le ruralisme fruste, du mouvement nommé «semănătorism» (de «a semăna» = semer), les formules obscurantistes, la prose et les vers d'un romantisme tardif. Il a soutenu, par le cénacle extrêmement réceptif qu'il a patronné pendant plusieurs dizaines d'années dans sa propre maison, par sa revue «Sburătorul», par ses articles critiques, une littérature d'analyse et d'observations. Son goût pour la littérature urbaine ne l'a pas empêché pour autant de détecter, dès le début, et d'encourager l'œuvre à construction symphonique et d'observation objective que le monde du village a inspiré au romancier Liviu Rebreanu. C'est ainsi que la contribution théorique de Lovinescu reste importante malgré le fait que*

la dissociation nécessaire de la valeur esthétique devient chez lui aussi une illusion d'autonomie, en dépit de la rigidité de la construction de la mutation des valeurs qui détermine le critique à contester la possibilité d'une acceptation du legs artistique de la littérature du passé. On ne saurait d'ailleurs ignorer la finesse et la saveur des pages de critique proprement dites d'Eugen Lovinescu.

L'entre-deux-guerres est l'époque de la maturation de l'esthétique littéraire en tant que discipline relativement indépendante. La réserve qu'implique le mot « relativement » n'est pas seulement due à ce lieu commun qui constate les interférences de plus en plus nombreuses de nos jours entre les sciences humaines et entre les sciences de la nature. De ce point de vue aussi, l'esthétique littéraire voisine avec d'autres disciplines, elle connaît des synthèses et participe à des disciplines de frontière avec la linguistique (la stylistique littéraire), avec la psychologie (l'étude de l'acte de création littéraire, la typologie de l'écrivain), avec l'epistémologie et l'axiologie. Cependant l'esthétique spéciale de la littérature conserve un rapport plus intime avec l'esthétique générale. L'interdépendance entre l'esthétique et la critique littéraire, qui continue à offrir — tangentiellement parfois, et même directement — des suggestions ou même des constructions théoriques, cette interdépendance donc persiste. On peut cependant affirmer qu'il y a en Roumanie, comme dans le monde entier, après la première guerre mondiale, une tendance à cinconscrire les problèmes propres à l'étude de la littérature et que, parallèlement à cette délimitation de l'objet, on trace les lignes de la méthodologie qui restent de nos jours encore, il est vrai, divergentes, voire même opposées.

C'est Tudor Vianu (1897—1964) qui a le plus contribué à cette maturation. Professeur d'esthétique, puis de littérature universelle et comparée à l'Université de Bucarest, Tudor Vianu est passé tour à tour des préoccupations d'esthétique générale et d'histoire de la culture aux recherches de littérature universelle et comparée et d'analyse stylistique. C'est un traité en deux volumes paru en 1934—1936 et réédité à plusieurs reprises, qui constitue son œuvre fondamentale dans le domaine de l'esthétique. Réalisant entre différentes orientations un équilibre qui n'est pas de l'éclectisme plat, l'Esthétique *de Tudor Vianu proclame une conception de l'art fondée sur ce qui est rationnel et insiste, tout comme certaines tendances contemporaines, comme par exemple celle exprimée par Pierre Francastel, sur l'art en tant qu'activité technique de « production », mais sans jamais perdre de vue l'aspect axiologique.*

Dans ses études de littérature comparée, Tudor Vianu a su éviter la minutie d'archiviste, risque principal de ce genre de recherche, grâce à une capacité de synthèse et d'association qui transforme la poursuite d'une idée littéraire en un acte culturel aux larges significations. Le comparatiste est sans cesse doublé de l'esthéticien et du philosophe de la culture. Son œuvre se caractérise surtout par l'attention qu'il accorde au facteur récepteur, au caractère sélectif de l'influence. C'est dans cet esprit qu'il écrit plusieurs de ses études mémorables concernant l'idée du « monde en tant que théâtre », concernant les interprétations divergentes de la Renaissance, la situation de certaines œuvres majeures de la littérature roumaine — poèmes d'Eminescu et de Tudor Arghezi — dans le contexte de la littérature universelle, ainsi que deux ouvrages monographiques sur l'esthétique de Stendhal et de Schiller.

Tudor Vianu s'est orienté vers l'esthétique littéraire par le contact avec la direction Spitzer-Auerbach et c'est lui qui a présenté, pour la première fois en Roumanie, le « Mimesis » de ce dernier. Il s'est ensuite construit son propre système stylistique et il a utilisé avec vigueur les instruments de la linguistique en veillant cependant en premier lieu à la fonction expressive du mot, à ce qu'il a appelé « l'intention réflexive » par laquelle s'exprime l'individualité d'un écrivain. Ainsi orientée, l'activité stylistique de Tudor Vianu s'est déroulée dans deux directions: il a pratiqué l'analyse et à écrit un ouvrage fondamental l'Art des prosateurs roumains *(1941), une histoire de la prose roumaine du point de vue stylistique, sans perdre un seul instant le sentiment de l'ensemble. D'autre part, en réanimant avec la perspective contemporaine les préoccupations de rhétorique, il a analysé avec finesse la technique de la littérature* (Figures et formes littéraires, *1946,* Problèmes de la métaphore et autres études de stylistique, *1957, le recueil posthume* Du style et de l'art littéraire).

Cette image, aussi sommaire qu'elle soit, du développement de l'esthétique roumaine au cours des dernières décennies, serait incomplète sans la mention d'au moins deux autres noms. George Călinescu (1899—1965) a dominé incontestablement la critique de son époque, tout comme il a imprimé sa personnalité au roman et à la poésie. Figure fascinante, d'une diversité surprenante et affirmant, dans chaque idée et dans chaque phrase, une inimitable originalité, Călinescu a été, en même temps, le critique de l'intelligence et de l'intuition. Erudit et rien moins que pédant, il a manipulé le paradoxe significatif et l'association imprévue dont les vertus d'investigation deviennent, le premier choc passé, évidentes. Il a eu, à son tour, la même capacité que son devancier Eugen Lovinescu, d'exprimer par une métaphore le cachet d'une individualité, l'unicité d'un timbre. Plutôt analyste et portraitiste que théoricien systématique, George Călinescu nous a laissé quelques ouvrages, parsemés de suggestions hardies: Principes d'esthétique, *1939,* l'Esthétique du conte de fées, *1958. Cependant, les passages portant sur l'esthétique, contenant des hypothèses plus larges, rapidement construites, abondent dans ses livres de critique et d'histoire littéraire — dans* l'Histoire de la littérature roumaine depuis ses origines jusqu'à nos jours *(1941) dans la monographie sur Eminescu (1932—1936), dans les monographies publiées au cours des 10 dernières années, concernant plusieurs écrivains classiques tels Alexandrescu, Filimon et Alecsandri, ainsi que dans les brillants articles qu'il a publiés dans la presse littéraire de 1920 à 1960.*

Les essais à l'allure capricieuse et paradoxale du psychologue et critique Mihaïl Ralea multiplient

les observations et les relations précieuses établies, concernant la dialectique des valeurs dans les sociétés en déclin ou en ascension et, en général, le rapport entre l'artiste et la société, dans une perspective subtilement logique et avec un humanisme pathétique qui caractérise ce disciple avoué d'Ibrăileanu. Avec Tudor Vianu, George Călinescu et Mihaïl Ralea, nous entrons dans l'époque contemporaine, car ces trois personnalités ont participé jusqu'à la fin de leur vie à une culture au développement de laquelle, dans l'esprit du nouvel humanisme socialiste, ils ont contribué par l'exemple de leur propre évolution vers le type de l'intellectuel engagé, par ses paroles et sa conduite civique, dans la reconstruction socialiste du pays.

En esquissant les orientations du développement de la théorie de la littérature roumaine de nos jours, nous constatons un fait commun à d'autres cultures nationales aussi. Cette discipline a un domaine limité, cependant elle continue d'être alimentée par ses interférences avec l'esthétique générale, avec la critique, avec l'histoire littéraire, avec les études de littérature comparée. Dans l'enseignement universitaire, l'étude de l'esthétique littéraire se concentre autour des chaires de spécialité. Une tradition de l'Université de Bucarest fait que la faculté de langue et de littérature roumaines comporte une chaire de « Théorie de la littérature » depuis plus de 10 ans. Aux principales universités de province (à Cluj et à Jassy), cette discipline est intégrée aux chaires de littérature roumaine.

Un regard d'ensemble sur le développement actuel des recherches permet de discerner la tendance à assimiler à travers la perspective marxiste, les principales méthodes et orientations que connaît l'esthétique littéraire mondiale de nos jours. Le paysage naturellement est varié. Des attitudes et des modes de poser les questions, des procédés se croisent dans une diversité égale à celle des problèmes de l'esthétique. Renouvelé et refusant de se cantonner dans un positivisme discret, le point de vue historique est adopté non seulement par les comparatistes, mais aussi par les chercheurs à formation philosophique ou esthétique dominante. Ce point de vue reste entre parenthèses dans les ouvrages à interférences critiques ou esthétiques des sémiologues et des structuralistes, ceux-ci se limitant à l'angle synchronique. Les sources de la théorie sont également variées, bien que la théorie littéraire ait commencé depuis quelques dizaines d'années à circonscrire son domaine. En dehors des ouvrages de synthèse esthétique, prospectant un territoire assez clairement délimité, l'activité des historiens littéraires et des critiques, et de plus en plus souvent celle des linguistes, comporte elle aussi des implications esthétiques souvent d'un incontestable intérêt. Pour ce qui est des filiations culturelles, l'on observe des résultats solides grâce à l'existence d'une « école » de Tudor Vianu aux côtés de celle des critiques formés dans l'esprit de George Călinescu, adversaires d'une architecture théorique rigoureuse se permettant cependant des incursions généralisatrices.

Ces dernières années, les exemples n'ont pas cessé d'augmenter. Au risque d'omettre des ouvrages significatifs et des théoriciens intéressants, nous mentionnerons plusieurs volumes récents caractéristiques. Nous avons parlé de la méthode historique qui réorganise les faits par types esthétiques et éclaire ainsi un point de vue original. C'est le trait d'union qui unit deux tempéraments critiques différents, formés tous les deux à l'école du professeur Tudor Vianu. L'activité de 30 ans d'Edgar Papu comprend, ces dernières années, une diversification notable. Son volume, les Voyages de la Renaissance et les nouvelles structures littéraires *fait le passage d'une situation historique à toute une série de transformations dans la sensibilité, la vision et les formes littéraires de l'époque traitée. L'objet de son volume suivant,* Evolution et formes du genre lyrique *est encore plus ample. Il identifie le développement du genre analysé avec de larges types historiques, depuis le « lyrisme collectif » des débuts jusqu'aux « formes du XXe siècle ». Deux volumes de Vera Călin redessinent dans une optique originale, capable de découvrir des échos et des significations profondes et avec une finesse de l'observation des détails, la géographie de deux territoires inépuisables: le comique et l'allégorie.* Métamorphose des masques comiques *signale la réapparition de ceux-ci dans l'époque contemporaine, avec des significations et des valeurs nouvelles, de plusieurs motifs comiques traditionnels.* L'Allégorie et les essences *poursuit également la résurrection d'un vieux procédé, celui de l'allégorie, sur quelques schémas principaux (« le trajet », « le combat », « l'organisme », etc.), l'attention étant orientée vers les schémas propres aux hypostases modernes de l'allégorie (« la voie sans but », « l'espace fermé », « l'uniforme ») et vers leur finalité « essentielle ».*

Egalement formé à l'école de la littérature comparée, Alexandru Dima, titulaire de la chaire spécialisée de l'Université de Bucarest, est passé, après s'être occupé d'histoire de la théorie littéraire roumaine, à l'exposition systématique des principes de la littérature comparée (le Concept de littérature universelle et comparée, Principes de littérature comparée). *Les recherches de littérature comparée de Zoe Dumitrescu-Buşulenga, Cornelia Comorovschi, Mateï Călinescu et Cornel Mihaï Ionescu comportent également des résonances théoriques intéressantes.*

Plusieurs ouvrages de synthèse passent directement dans le domaine de l'idéologie littéraire. Et ce, en suivant le fil de l'histoire, comme les recherches érudites de Vasile Florescu sur le Concept de vieille littérature *ou sur la rhétorique, ou bien, en définissant un problème d'esthétique littéraire appliquée, comme dans le livre de Vladimir Streïnu, consacré à la* Versification roumaine moderne, *ou enfin, en ouvrant ambitieusement les portes de tout un domaine comme* l'Introduction à la critique littéraire *d'Adrian Marino. Le premier de ces ouvrages contient, parallèlement à des observations pertinentes sur les formes et l'évolution du vers autochtone jusqu'à nos jours, des caractérisations subtiles, d'ordre esthétique général, sur l'œuvre des poètes mis en cause. Le second de ces livres n'est pas seulement un guide fort utile par les informations qu'il contient, par l'étendue de ses horizons et la vivacité de son esprit, un guide pour comprendre le*

processus de la critique, l'histoire et les problèmes actuels de l'esthétique, mais, en considérant le jugement de valeur comme raison suprême de la critique, comprise, à son tour, comme le résultat d'une appréciation globale de l'œuvre littéraire, comme moyen d'élucider toutes ses significations (sociales et historiques aussi bien que philosophiques et esthétiques), il dépasse le caractère d'un ouvrage d'initiation, de simple introduction dans la matière.

On remarque également une attitude opposée à la systématisation, une préférence déclarée pour la mobilité et la souplesse esthétique, illustrée, par exemple, par le critique N. Manolescu dans son volume Métamorphoses de la poésie. *Pour ce qui est de l'orientation vers la rigueur structuraliste, celle-ci a inspiré une anthologie de textes composée et préfacée par Virgil Nemoïanu ou une monographie sur William Faulkner, signée Sorin Alexandrescu. Les recherches de poétique, fondées sur des critères de formalisation mathématiques, représentent une tendance parallèle de l'orientation structuraliste. Remarquons en ce sens les ouvrages de Solomon Marcus, qui arrive à l'analyse poétique par la filière de la linguistique mathématique. Rappelons enfin encore les aspects théoriques littéraires des études d'histoire littéraire (Savin Bratu) ou d'esthétique générale (Ion Ianoşi, Ion Pascadi, Nicolae Sommer).*

Nous avons cité quelques problèmes et quelques noms illustrant un paysage extrêmement varié par la polychromie des tendances, des méthodes ou des affinités d'orientation esthétique, paysages qu'unifie cependant la conviction que, selon l'expression de Tudor Vianu, « le mystère » (de l'objet) peut être « cerné par la critique ». La discipline que nous examinons est évidemment en cours d'élaboration, comme dans le monde entier, d'ailleurs. Cependant l'on constate dans ce domaine où l'on s'efforce avec persévérance d'éviter la dispersion dans le vague, ainsi que les erreurs dues à une attitude antiscientifique, subjectiviste ou par trop simpliste, l'on constate, donc, une effervescence fertile qui nous autorise à inscrire les préoccupations de la théorie de la littérature dans la courbe ascendante de la culture roumaine de ces deux derniers siècles.

PRIX LITTÉRAIRES

Les Prix de l'Union des Ecrivains de la R. S. de Roumanie ainsi que les prix de quelques Associations d'écrivains de plusieurs villes de province, pour 1969, ont été décernés en janvier-février 1970. Les lauréats de l'Union des Ecrivains: Prose : D. R. POPESCU pour le roman « F»; MATEI CĂLINESCU pour le roman «la Vie et les opinions de Zacharias Lichter». Poésie: NICHITA STĂNESCU pour le volume « les Non-paroles » ; A. E. BACONSKY pour « Cadavres dans le vide ». Dramaturgie : TEODOR MAZILU pour « Tendresse et abjection », PAUL ANGHEL pour « Le Brave ». Critique et histoire littéraire : GEORGE IVAŞCU pour « l'Histoire de la littérature roumaine » (1er volume) et SORIN ALEXANDRESCU pour la monographie « William Faulkner ». Littérature pour les enfants et la jeunesse : NINA CASSIAN pour « le Conte de deux petits tigres nommés Ninigre et Aligre », ION HOBANA pour « l'Age d'or de la littérature roumaine d'anticipation ». Traductions : GELLU NAUM pour « Poèmes choisis » de René Char, TAŞCU GHEORGHIU pour « Feu Mattia Pascal » de L. Pirandello, DIETER ROTH pour « Billes et cercles », vers de Marin Sorescu (en allemand), VERESS ZOLTAN pour « la Biche du rêve », vers de Vasile Voïculescu (en honrgois). Littérature des nationalités cohabitantes : BODOR PÁL pour le volume de vers « Ameztelen Lány » (Nu de jeune fille), FRANZ STORCH pour « Am Rande des Kerzenscheins » (En marge de la lumière — prose), BÁLINT TIBOR pour le roman « Lokogó Majom » (le Singe pleurnicheur). Débuts ou jeunes écrivains débutant dans un autre genre littéraire : MIRCEA MARTIN : « Génération et création » (critique), SÎNZIANA POP : « Sérénade à la trompette » (roman), RADU DUMITRU : « le Huitième jour de la semaine » (théâtre), FLORICA MITROÏ: « Prière pour l'Ephémère » (vers), PETRU POPESCU : « Pris » (roman). Le jury de l'Union des Ecrivains était constitué par les écrivains George Macovescu (président), Ion Băieşu, Ştefan Bănulescu, Nicolae Breban, Şerban Cioculescu, Ov. S. Crohmălniceanu, Ştefan Augustin Doïnaş, Arnold Hauser, Al. Ivasiuc, Majtenyi Erik, Adrian Marino, Fănuş Neagu, Adrian Păunescu, Marin Preda, Lucian Raïcu.

Les Prix littéraires des Associations d'écrivains ont été décernés comme suit : l'Association des écrivains de Braşov : POP SIMION pour le roman « Crise de temps» et EMILIA MILICESCU pour la monographie « Delavrancea ». L'Association des écrivains de Cluj : LIVIU PETRESCU pour le volume de critique « Réalité et romanesque » et BODOR ÁDÁM pour le volum de nouvelles « A tanu » (le Témoin). L'Association des écrivains de Jassy : HORIA ZILIERU pour « Hiver érotique » (vers). L'Association des écrivains de Tîrgu-Mureş : TÓTH ISTVÁN pour « Jöreggelt Párizs » (Bonjour Paris) — vers. L'Association des écrivains de Timişoara : ILIE MĂDUŢĂ pour « le Vaisseau autochtone » (vers) et ION DUMITRU TEODORESCU pour «Paternic est revenu » (prose et théâtre).

la vie des livres

CHRONIQUES

Conquête de l'équilibre

Commençant avec *Panopticum* (1943) et finissant avec *le Matin à personne* (1967), Ion Caraïon a réuni, sous un titre qui relève d'Edgar Poe, toute son œuvre lyrique. L'épais volume anthologique l'*Inconnu des fenêtres* (Necunoscutul ferestrelor — Editions Littéraires, 1969) nous propose de suivre l'évolution de l'un des talents les plus intéressants parmi ceux qui s'affirmèrent au cours de la seconde guerre mondiale et au cours des années suivantes, dans le climat de fronde, sarcastique, du cercle de la revue « Albatros ». Dans cette perspective, une première observation s'impose concernant la poésie de Ion Caraïon, c'est son caractère de protestation sociale, celle de l'individu amer et dégoûté par l'Histoire qui l'écrase, ainsi que la tendance de celui-ci à braver le monde avec les valeurs d'un solipsisme intégral. Mais, à moins qu'une nouvelle harmonie, un nouvel ordre et le goût du beau — l'esthétique du laid et l'angoisse devant le néant représentant des notions presqu'académiques dans l'art — ne viennent à être instaurés, les convulsions dans le vide de principe de cette orientation seront appelées à passer de la sphère des recherches abstraites, absolues, dans celle — plus labile mais plus chère à la psychologie humaine — du concret et du relatif. Bien que soumise aux oscillations inhérentes à la communication ego — le monde, une telle poésie (et non pas spécialement celle de Ion Caraïon) serait au plus haut point authentique, en pleine consonance avec l'instant débordant de vie passagère, car elle jaillit d'un profond besoin de sincérité morale. L'impératif de la sincérité constitue un facteur constructif et un élément de la poésie, mais dans la mesure où elle se subordonne à l'impératif de la sincérité artistique. Dans un sens, on pourrait dire que le poète, qui ignore que la morale est le domaine du mouvement et de la communication, et la poésie, celui du repos et du silence, et dont le discours n'acquiert son plein sens qu'au-delà des mots, ce poète-là ne réalisera qu'un art confus et caduc.

La poésie des exaspérations sociales, dont l'avant-garde s'est généralement alimentée, a su éviter, dans la pratique des auteurs de talent, le nihilisme doctrinaire et la condamnation à une stérile solitude. Comme la proclamation tapageuse et ostentatoire de la liberté de l'individu d'édifier un monde à son image et à sa ressemblance, objectif dans le refus des valeurs communes de ce monde, la création étant cet acte de négation même. A la différence des œuvres qui se sont affirmées par la négation d'autres œuvres du même genre, déjà existantes — évidemment sans les annuler, mais en en modifiant l'angle de perception, leur prêtant une optique nouvelle à partir de laquelle il faut les contempler — une certaine

partie de la poésie moderne, dans le cadre de laquelle se place également la poésie de Ion Caraïon, s'est cependant imposée par le dépassement de ces positions, en abordant directement le politique, le social, etc., conformément à leurs formes concrètes de manifestation.

Les trois premiers volumes de Ion Caraïon (devenus, dans cette anthologie, des cycles): *Panopticum* — 1943, *l'Homme se profilant sur le ciel* — 1945 et *Chansons noires* — 1947, reflètent l'expérience tragique de la guerre. La disjonction ego — le monde, tutélaire dans ces premiers cycles, s'exprime violemment et est érigée en principe dans *l'Entrée du poème*: la pureté pousse « sur la vermine », « la sagesse rhumatisante » est dédaignée, le poète est un dément qui mourra « auprès de toutes les sagesses de ce siècle imbécile ». Certes, une telle poésie du dégoût et de l'amertume, du défi des canons sacrés au moyen desquels le monde essaie de conserver son entité dans le temps, ne peut trouver son bonheur en soi, car, aussi bien son origine que sa finalité communiquent dans l'altérité sensible; c'est là qu'elle est née et c'est là qu'elle retournera. La délimitation de l'existence propre par la négation de l'existence générale, mais communiquant avec cette existence par un rapport de contradiction, ne veut pas encore dire délimitation et indépendance réelle, bien qu'elle puisse s'en faire illusion, tout comme un caillou lancé en l'air peut se figurer qu'il réalise le vol autarchique d'un oiseau. Le solipsisme proclamé du poète échoue; il tient de la volonté et non de l'origine, de l'essentiel, son bagage de mots s'appuie ici trop sur les tempêtes qui le frappent du dehors et trop peu sur ses propres colonnes.

Ion Caraïon a parfaitement perçu la nature discontinue, abrupte, de son talent et il s'est créé, avec une franche et noble obstination, un monde artificiel, sous l'impulsion du monde naturel, demeurant fidèle à lui-même. Les premiers cycles tirent leurs sèves amères d'un paysage absurde et violemment secoué par la terreur de la guerre: « A travers nos poitrines, absurdes se promènent / les villes incendiées, amères » — *Panopticum*; « Dans la matinée brutale comme un poing / les pluies coulent avec le sang / avec l'amour, avec la joie, avec l'herbe. / Un bout de pain oublié dans le panier / une voie ferrée par où les trains n'arrivent plus / une pension dont les fenêtres sont parties / un enfant qui se promène dans la cour / une mère devenue stérile / un chêne au gland marron dans la paume / un continent de joie / une forêt de pins / une armée de grottes barbues / ... / Entre les hommes et entre les champs la lune est demeurée comme une mine électrique / des plantes de poix bruissaient harmonieusement / et parfois la nuit se faisait en nous./ L'homme se profilant sur le ciel a jeté un regard à la terre / — la terre ressemblait à l'automne —/ « Démolissez cette ville / où plus rien n'est sûr » — / disaient les passants, regardant derrière eux./ Ce fut un soir trouble. Au loin / on entendit des mitrailleuses. Ils arrivaient./ A quatre pattes !/ sur les coudes ! !/ — La matinée, telle un fil de fer barbelé/ s'est arrêtée dans la poitrine de l'homme se profilant sur le ciel.// Lui regardait par terre / — la terre ressemblait à l'autonme — / et plus personne ne parlait.// Ensuite, sur le tard, on entendit les mitrailleuses dans la ville... » — *l'Homme se profilant sur le ciel.* Les cycles suivants, sans perdre complètement leurs réflexes acides (*Sur le tard dans le pays des vents*, *Essai*, *Les quatre cercles de la solitude* et *le Matin à personne*) développent une dimension préexistante, celle des associations gracieuses et funambulesques, souvent dans le genre des « jeux » arghéziens. Ion Caraïon s'est avéré être un maître accompli du verbe, sa faculté d'association transforme la matière verbale en une énergie aux intensités des plus variées, qu'il domine, autoritaire et lucide, en fonction de la nécessite intérieure du texte. L'ancien complexe de la frustration et de l'aliénation sociales, motivé par une réalité historique définie par une iniquité générale, va s'estompant, cédant la place à l'aspiration à une communion libre et fraternelle avec l'homme et l'univers. Le poète a conquis une nouvelle harmonie, essentielle pour le sort esthétique de sa création.

Quand nous disons harmonie, équilibre et unification, cela ne signifie pas que le poète a subi une aphasie dénivélatrice des critères dissociatifs, mettant sa sensibilité au diapason d'un optimisme superficiel et fastidieux, puis qu'il a recouvré la force et le courage de la conscience qui, à force d'autoanalyse, communique aux autres le processus de son propre devenir. La forme la plus générale, manifestant sa présence comme une inextinguible soif d'harmonie, d'équilibre cosmique, semblable à celui perdu à un autre âge, mythique, de l'homme, est celle de l'amour. Ainsi, l'invocation de la femme absolue, en tant qu'essence intangible du sentiment érotique, la création ineffable de l'esprit hanté par la solitude, aboutissent à une évasion exaltée hors du temps, dans le poème *Carmen saeculare*, à une héroïque tristesse de l'orgueil, tendant à perdre sa condition d'isolement fallacieuse. A la recherche de l'absolu en amour, le poète doit traverser les hypostases apparentes de cellui-ci, invoquant sentencieusement des tempéraments féminins: « Je rencontrerai la femme morbide et bizarre »; « je rencontrerai la femme absente mais lascive »; « je rencontrerai en passant la femme plantureuse »; « je rencontrerai la femme des neiges alpines »; « je rencontrerai la femme flegmatique et triste »; suivent la femme « des ports et des tavernes », « de la chambre obscure », « de la chambre macabre », «ironique et tendre», « l'aimée, la putain, ou l'amante », « le pantin », « la femme solaire des Tropiques, « l'étrangère ». Mais après cette suite d'hypostases particulières de l'amour, on voit se projeter le fantôme de l'amour en soi: « je regarderai sans aucun but ».

De tels cris ardents cependant sont isolés dans les flots chuchotants de l'amour. Le sentiment se diffuse, nostalgique, les séparations et les retrouvailles ne produisent pas de réactions brusques et violentes, mais s'enveloppent dans une douce et discrète lumière, comme si tout était subordonné aux mêmes rapports, fonctionnant dans une équivalence des réciprocités, sans déchirements contradictoires, avec des effets dramatiques évidents. Ion Caraïon sait faire partager ses instants de mélancolie ou d'enchantement sans le tintamarre de la fanfare dans le jardin public des mots, avec une grâce et une

fraîcheur d'adolescent, comme si son âme était toujours prête à participer à un nouveau miracle, comme si le Verbe renaissait pur comme à son état premier. Et nous disons cela en pensant que, bien que l'usage d'un riche fonds lexical et de certaines formes prosodiques rappelle Tudor Arghezi, ceux-ci possèdent, dans les vers de Ion Caraïon, une autre finalité, en raison de leur esprit conciliant et légèrement ironique, contrastant avec l'idée tragique d'inanité et de désesperance de l'œuvre du maître. *L'Inconnu des fenêtres* représente un point de repère dans le cadre de la poésie roumaine actuelle, reconnaissable par les données essentielles d'une modernité qui n'a rien d'ostentatoire, d'une expression analytique discontinue, bâtie sur une sensibilité ingénue et pure.

DAN LAURENȚIU

Frénésie de la vérité

La disponibilité de Dumitru Radu Popescu pour les modalités les plus divergentes de la prose, réunies dans une formule personnelle, sont visibles dans ce dernier roman, au titre ultralapidaire «*F*...» et qui, en dépit des «explications» déroutantes de la couverture («... Fuite, Etre, Peur, Football, Fumée, Bonheur, Fantaisie, Feu, Fantastique, Faim, Forme, Fiction, Football, Fumée, Phénomène, Fatalité, Football, F...» — tous ces mots commencent, en roumain, par la lettre F... — n. du tr.) peut être lu en toute confiance. «F...» débute par une séquence fantastique *Il neige à Jérusalem* qui accuse une certaine ressemblance quant à la facture avec le conte fantastique de Caragiale *A l'Auberge de Mînjoală*; il se poursuit par la prose analytique de la seconde partie *Le Bœuf et la vache* et s'achève par un récit policier *Les sept fenêtres du labyrinthe*. Si nous ajoutons que la propension au fantastique se maintient dans l'ensemble du volume, nous aurons défini, croyons-nous, les éléments dominants qui ressortent de la matière très riche du roman, dont la diversité affecte les formes les plus inattendues. La surabondance est un signe de vitalité artistique et, au stade où l'écrivain se trouve actuellement, il est inutile de lui chercher des précurseurs ou des sources d'inspiration. La source, c'est Dumitru Radu Popescu lui-même qui, prosateur, dramaturge et infatigable publiciste, a atteint — dirait-on — l'étape où son œuvre possède assez de ressources pour pouvoir être jugée par rapport à son propre univers.

Du point de vue thématique, le roman «*F*...» nous introduit dans les préoccupations polémiques de la prose d'inspiration paysanne de ces dernières années. Il est situé sur la même orbite que le IIe volume des *Moromete* (Marin Preda), *l'Ange a crié* (Fănuș Neagu), la prose de N. Velea, d'autres livres de D. R. Popescu lui-même, etc. Ce qui impressionne dans l'œuvre présente, écrite à la manière moderne, ce sont justement ses qualités «réalistes». Les écrivains roumains sont animés, ainsi qu'on l'a déjà dit, d'une passion de la vérité (d'une «frénésie», pourrions-nous dire, dans le cas présent) et c'est là qu'il faut chercher l'explication des succès retentissants de ces dernières années. Certes, il ne suffit pas de passion, pour créer des œuvres remarquables, mais aussi faute de passion comme premier échelon, nécessaire, il est inutile de parler de littérature. Dans le roman «*F*...», l'ardeur de l'écrivain à réévaluer, selon des critères plus exigeants, l'étape historique parcourue se répercute aussi sur ses héros. Ceux-ci traversent de profondes crises morales, ils tentent de sauver — de la manière la plus inattendue — leur intégrité; certains ont la conscience de leur culpabilité ou le goût de l'expiation.

L'univers du roman a des dimensions alternantes et aux oscillations entre le réel et le fantastique correspond un embrouillamini souvent déroutant entre les valeurs éthiques et leurs contraires, renversement que les gens vivent dans toutes leurs implications tragiques. Lorsque la vie sociale du village de Pătîrlagele, où l'action se déroule, est dominée pendant un certain temps, au cours des dix premières années après la Libération, par des individus tels que Moïse, Ică ou Celce, qui ne reculent pas devant le crime, mais justifient leurs actes avec une logique parfaite, il est normal que ceux qui

sont restés des hommes réagissent de façon bizarre, hors de toute logique. Le narrateur, Tică, est regardé comme un fou à la suite du choc qu'il a subi en assistant au meurtre de Manoïlă par Moïse. Le professeur de dessin Dan Iliuţă a un comportement étrange, et Noe, le rebouteux du village, dont la dignité est demeurée intacte, attend, confiant, le déluge pour se sauver avec les bestiaux réunis par lui dans le bateau qu'il a construit pour affronter le déluge. Il arrive aussi des changements surprenants dans le comportement du même individu, le bourreau arrivant à connaître les voluptés de la victime et cette dernière étant tentée par le crime.

Les personnages du livre sont, pour la plupart, des consciences malades et l'écrivain a noté avec finesse les réactions de l'organisme moral perverti, l'aspiration vers la condition normale, visible non seulement dans les forces saines de la société, mais aussi dans les individus les plus déchus. Au centre du roman se situe le trio Moïse-Nicolae-Tică, le narrateur. Moïse incarne la dégradation jusqu'à ses dernières limites, favorisée par certaines conditions qui lui ont permis d'exercer une domination totale. Gagné par l'ivresse du pouvoir, il a les pires audaces et tout lui réussit. Il s'attaque à qui bon lui semble et non content de supprimer ses adversaires, il éprouve un plaisir pervers à leur ôter — selon les termes de l'un des personnages — leur propre personnalité, c'est-à-dire à les voir s'avilir. Un esprit justicier, que l'auteur conçoit parfois d'une façon assez ingénue, veille au châtiment des méchants: les paysans profaneront le cadavre d'Ică, Celce pourrit sur pied, mais la mort ne veut pas de lui. En ce qui concerne le directeur Moïse, sa mort dans un accident déclenchera un troublant procès de conscience qui forme le nœud du troisième chapitre, *Les sept fenêtres du labyrinthe*. Tică, devenu procureur, voit avec surprise apparaître Nicolae, l'un de ses parents, qui déclare être l'assassin de Moïse. Le procureur refuse de le croire et acquiert la conviction que Nicolae n'a pas tué; sa «justice» cependant entre en conflit avec celle de Nicolae, ce qui aboutira à un dénouement tragique, de dimensions dostoïevskiennes. Nicolae a été l'homme de confiance de Moïse, qu'il a servi d'abord par affection, puis par peur de subir le destin des adversaires du directeur. Il assiste à sa propre décomposition morale, complice dont la révolte est vouée à l'impuissance. Lorsque Horia, le père de Tică, est destitué de son poste d'instituteur à la suite de l'intervention de Moïse, Nicolae proteste bruyamment parmi les gens du village, mais nul ne s'en soucie. Pour tous, Nicolae est un ivrogne et donc indigne de considération, et sa persistance est signe de folie. Il manque d'esprit de suite et quand Horia est arrêté, il le renie, tout comme Pierre l'a fait du Christ, dans des situations qui répètent, par un mystérieux parallélisme, le texte biblique. Nicolae, dédaigné et ridiculisé par ses semblables, parce qu'impuissant lui-même, haïssant Moïse, a soudain, en apprenant la mort du directeur, la révélation des moyens qu'il possède. Les iniquités commises par Moïse méritaient ce châtiment et à tout châtiment il faut un exécuteur. Et cet exécuteur, il faut que ce soit lui, Nicolae, le misérable que chacun tourne en ridicule. En se chargeant du crime et, finalement, en arrivant à y croire lui-même, Nicolae obéit à son esprit de justice et gagne à ses propres yeux le prestige auquel il aspire. Il commence à se sentir un homme, c'est-à-dire responsable de ses actes. Automystification, certes, autopsychose même. Mais une automystification nécessaire pour la réhabilitation morale et sociale de celui qui est en cause. Tică avait-il le devoir de lui opposer sa justice légiférée? Le procureur fait la reconstitution de la mort de Moïse et en arrive à conclure qu'il s'agit d'un accident. Nicolae est donc innocent et il faut le relâcher. Mais cela équivaut à le replonger dans son état antérieur d'impuissance. Et puis, est-il complètement innocent, car, bien que n'ayant pas commis le meurtre, il l'a souhaité et a reconnu en être l'auteur? Questions dont la gravité augmente à la lumière de l'acte final: Nicolae tue le procureur, afin de prouver qu'il était coupable et se réhabiliter. Le romancier est fasciné par les zones troubles des processus psychiques que — avec un effort de lucidité — il essaie de rendre intelligibles. Mais il subsiste quelque part une faible justification sociale et alors tout l'édifice quant aux rapports Nicolae-Tică risque de s'écrouler et les actions des personnages de devenir l'expression de forces obscures, impossibles à analyser, manifestation d'une fatalité indépendante de notre volonté, ce qui, certes, ne correspond pas à la réalité du processus social comme tel.

Pour revenir sur la terre ferme, il nous faut quitter la dernière partie du livre *(Les sept fenêtres du labyrinthe)* et revenir au second chapitre, *Le Bœuf et la vache*. Les certitudes fournies par la mort de la tante Marie appartiennent au domaine de l'éthique. Considérée rétrospectivement, l'existence de la tante Marie offre un admirable exemple de résistance à l'aliénation, menée à bonne fin par l'appel à une expérience vérifiée, des siècles durant, sans complications ni névroses. Mais Iliuţă, le professeur de dessin, désabusé et pratiquant un franciscanisme sui-generis, rêve d'un tableau où la défunte apparaîtrait sous la forme d'une vache, la tête entourée d'une auréole, comme les saintes. L'image des bêtes — amies et confidentes de l'homme — revient fréquemment, acquérant souvent une valeur symbolique. Une communication secrète dans la souffrance se produit entre l'homme et l'animal, et le tableau projeté par un Iliuţă sera intitulé *la Grande Vache* ou *la Mère*, au choix. Ainsi, l'écrivain, si accessible aux expériences les plus variées et les plus originales, n'évite pas les infaillibles données de la tradition. C'est une sorte de régénération par un retour aux sources, se substituant à une régénération effective, réalisée par l'action consciente des facteurs sociaux.

LIVIU LEONTE

« Destin tragique »

Il y a déjà pas mal de temps que Radu Cosaşu n'est plus un débutant. Toutefois, les livres de ce prosateur doublé d'un dramaturge et d'un journaliste toujours vif et mordant *(les Nuits de mes compagnons, Opinions d'un terrien, Comprendre ou pas)*, le font apparaître sinon chaque fois comme un débutant, tout au moins à la recherche de nouvelles formes artistiques. Passant de la narration et de l'essai classique au monologue et au journal, pour aboutir au roman, faisant alterner la chronique, la description objective avec l'analyse psychologique, ou, comme dans le cas des *Singes personnels* (Maimuţele personale), abordant une prose inclassable, mélange adroit de récit à la première personne, rétrospective rapide et « collages » journalistiques, Radu Cosaşu essaie de tirer parti de l'expérience qu'il a accumulée en fréquentant pendant longtemps les principaux foyers des nouveaux rapports sociaux: grandes usines, chantiers de construction, etc. Passionné par la thématique de l'homme socialiste (et tout particulièrement de la jeunesse), il est attiré par la confrontation des exigences éthiques et des différents obstacles que celles-ci rencontrent dans ou en dehors de la conscience. Son dernier volume — *les Singes personnels* — et aussi le plus intéressant, est symptomatique de la psychologie de toute une génération. Le héros du livre a eu à souffrir lui-même de certaines anomalies présentées par l'évolution de la société roumaine d'après-guerre. Non seulement sa profession est, pendant longtemps, celle d'un sportif, mais aussi les comportements qu'il adopte appartiennent-ils fréquemment à une éthique de type « sportif ». Le jeune Paul Rusescu entend, certes, se comporter dans la vie « fair-play », mais il est persuadé que le seul moyen de répondre à un coup reçu est d'appliquer à son adversaire un coup encore plus dur que celui qu'on a reçu. La non-violence tolstoïenne lui est complètement étrangère. La catégorie de jeunes à laquelle Paul Rusescu appartient ne cultive pas trop ni l'esprit d'analyse, ni la spéculation morale ou intellectuelle et ne se montre pas encline à soumettre à une plus profonde méditation les causes du « mal » auquel elle se heurte, dans le but de trouver une éthique et un certain nombre de principes stables, dans la lutte pour affirmer ses droits. Lorsqu'il se sent frustré ou frappé, le héros de Radu Cosaşu est plutôt porté à appliquer la loi du talion pour obtenir justice; quant au reste, il accepte la vie, avec ses complications et ses ambiguïtés, comme quelque chose qui va de soi, sans excès de philosophie et sans se poser des questions. Il est, par conséquent, explicable que — du point de vue littéraire — l'auteur ait préféré une prose du behaviorisme, une narration rapide, syncopée, avec mutation cinématographique de l'objectif, appelée — dans l'intention de l'auteur — à donner un sentiment aussi direct que possible du film de la vie.

La jeunesse de Paul Rusescu est ponctuée de confrontations avec les abus de pouvoir, l'opportunisme ou la félonie d'une certaine catégorie d'individus. Le héros souffre en premier lieu du stigmate dont son autobiographie est entachée par suite de l'arrestation de son père (auquel on a mis la main au collet au moment où « il cambriolait une banque »). La jeune fille qu'il aime le lâchera — dans ces circonstances — pour se marier à un militant politique, bien en place dans la hiérarchie locale de la ville de province où l'action débute. Pour s'assurer la liberté de mouvement et en même temps pour réaliser son rêve romantique de voyager dans les pays les plus divers (le romantisme ingénu est un trait que Radu Cosaşu a également illustré dans sa pièce *Cela me semble romantique)*, Rusescu va mettre en valeur ses dons de footballeur et il fera pendant quelque temps une carrière en flèche de sportif international. Les avatars auxquels le personnage sera en butte ont un dénominateur commun, l'intention du prosateur étant évidente d'incriminer des mœurs et des pratiques sociales détestables. Acceptant à un certain moment le collage avec une employée des cadres, pour échapper aux pressions d'un entraîneur ayant le goût des inversions sexuelles, Rusescu l'abandonne à la mairie, au moment même où il devait prononcer le fatidique « oui ». Pour s'en venger, la femme l'accusera d'avoir nourri le projet de s'expatrier à l'occasion d'un voyage à l'étranger. Cette dénonciation calomnieuse vaudra à Rusescu de grands déboires; à son tour, il ne ménagera guère, à l'occasion, la vindicative personne. Ses rapports avec tout un nombre d'individus qui n'ont pas hésité à récompenser sa bonne foi ou sa générosité par des affirmations fallacieuses au moment opportun, des escroqueries, des trahisons, etc. sont identiques. Chaque fois, Rusescu cherchera à punir ses détracteurs, mais dans cette lutte aux multiples aspects misérables, les rapports de force sont souvent inégaux. Moins explicable apparaît le comportement du personnage dans une autre circonstance importante. Prenant part à une expédition en montagne pour y dépister une bande de malfaiteurs politiques (l'action se passe pendant que le héros fait son service militaire), il assiste à l'exécution abusive d'un individu, découvert dans un chalet isolé, auprès d'une femme. (Rusescu la connaissait: elle était en service dans un château et notre héros avait même essayé de lui faire la cour.) Le lieutenant qui commandait la patrouille obtient ainsi la récompense escomptée, mais il devra rendre compte plus tard de la fausse version fournie aux autorités. Ce qui pourtant est surprenant c'est le fait que la participation involontaire à un crime (l'individu exécuté étant complètement innocent) ne déclenche pas une forte commotion morale chez Rusescu et ne bouleverse pas définitivement son existence. Au bout d'une dizaine d'années, la femme réapparaît par hasard dans sa vie et Rusescu essayera, mais en vain, un rapprochement et un rachat de sa faute involontaire. L'épisode demeure sans solution dans le roman.

La principale obsession du héros de Radu Cosaşu est représentée par ses rapports avec la femme qui l'avait quitté pour un homme appelé à une belle carrière. La mort dans un accident d'avion du personnage respectif, entré dans le corps diplomatique, ramène Alina Vîrlan dans les bras de Rusescu. Désireux de vérifier la réalité de ses sentimente pour lui et d'obtenir en même temps une explication rétrospective de la « trahison » dont il avait naguère était victime, l'ancien footballeur célèbre, devenu maintenant un modeste entraîneur (en partie par l'effet des injustices sociales !), simulera un cancer, qu'il est obligé de faire opérer. La fin du livre nous montre Alina Vîrlan engagée (après avoir supporté l'indifférence jouée de Rusescu) dans une nouvelle liaison, cette fois avec le médecin de l'hôpital où Rusescu s'est fait interner. L'auteur laisse flotter un doute surprenant sur la véritable nature de l'affection dont souffre Rusescu et qui devient subitement suspect d'un cancer réel.

Le refus du héros de Cosaşu de tolérer et de supporter la poltronnerie, l'hypocrisie et l'injustice imprime à la narration des *Singes personnels* un caractère qui semble particulièrement fécond. La tension entre le personnage et différents individus désireux de tirer profit de certaines pratiques sociales entachées de vices n'est, cependant, pas poussée jusqu'à ses dernières conséquences. Paul Rusescu exprime, à un certain moment, « sa philosophie de la vie », employant une comparaison avec un joueur de poker passionné: la passion de celui-ci c'est d'attendre que le hasard lui donne la supériorité sur ses adversaires, tout en étant prêt à accepter, stoïquement et loyalement, la défaite possible. Le héros de Cosaşu tente de châtier ceux qui lui font du tort, en usant de procédés abusifs, ou bien il laisse la dialectique des circonstances se charger de telles sanctions justes, mais il se replie sur lui-même, et sans gros drames, lorsqu'il perd un « round » décisif, comme, par exemple dans ses rapports avec Alina Vîrlan. La narration hachée, abrupte, discontinue, avec des changements intempestifs de plans, aspirant à une transcription presque automatique du rythme de vie du personnage, exprime de façon adéquate une certaine conception de l'existence: la vie apparaît dans toute sa nudité, remplie d'interférences et de complications, sans que l'auteur propose clairement un sens ou une finalité précise. La destinée de Paul Rusescu demeure suspendue, sans que la tension entre lui et le monde auquel il s'était heurté trouve une solution. C'est dans cette impossibilité d'une option nette que réside le substratum tragique du destin de Paul Rusescu.

N. TERTULIAN

Une nouvelle histoire de la littérature roumaine

L'Histoire de la littérature roumaine (vol. I) de George Ivaşcu, première synthèse personnelle de grande envergure dans le domaine de l'histoire littéraire de ce dernier quart de siècle, a été — dans le monde de l'édition — un événement d'une particulière importance. Car, après Nicolae Iorga, qui nous a laissé une érudite histoire de la littérature roumaine, tout en négligeant en quelque sorte, quant à l'étude, la période dont il était contemporain, et après George Călinescu, auteur d'une monumentale *Histoire de la littérature roumaine depuis ses origines jusqu'à nos jours* (1941), qui a créé un véritable « roman » de la littérature roumaine, nul autre chercheur n'est parvenu à mener à bout une entreprise aussi ardue. Au cours de ces dernières années, les efforts conjugués de plusieurs équipes de spécialistes pour élaborer un *Traité académique de l'histoire de la littérature roumaine* ont eu pour résultat la publication jusqu'à ce jour de deux volumes qui — à cause justement de cette hétérogénéité dans la rédaction — ont donné lieu à de nombreuses discussions et non moins de réserves. L'importance de l'ouvrage de George Ivaşcu tient aussi au fait que l'histoire de la littérature roumaine est considérée depuis la position élevée de *l'actualité* et dans une perspective authentiquement marxiste, comme étudiant les phénomènes dans leur connexion, tout en en distinguant le spécifique dans l'angle d'une étude dégagée de tout complexe d'infériorité, maîtresse du matériau, traité avec un détachement clairvoyant et une objectivité qui, loin d'annuler, renforce le sentiment que la littérature roumaine fait partie du grandiose processus culturel européen.

Lorsque nous parlons de l'horizon actuel de ce livre, nous nous rapportons avant tout à la *vision nationale* de l'auteur. Rompant définitivement avec une tradition qui suppose l'approche, pour une période donnée, de la littérature roumaine dans les trois provinces historiques (Valachie, Moldavie, Transylvanie), George Ivaşcu considère la littérature roumaine, depuis ses débuts, comme un tout unique et organique. L'esprit qui préside à l'organisation du matériau étudié est appelé à faire ressortir le caractère unitaire et l'évolution organique du phénomène littéraire autochtone. Et également la manière dont il est traité. Un exemple édifiant dans ce sens est constitué par le chapitre — excellent — consacré à l'Ecole Transylvaine, dénomination du courant rationaliste en Roumanie. L'Ecole Transylvaine était considérée jusqu'à maintenant comme un produit spécifique des conditions de Transylvanie et, en général, comme un mouvement culturel et politique n'ayant pas une importance particulière sur le plan littéraire et une faible influence sur le développement ultérieur des lettres roumaines. Mais George Ivaşcu voit, lui, dans l'Ecole Transylvaine une manifestation qui jaillit de la « quintessence du développement pluriséculaire de la culture des deux principautés » (Valachie et Moldavie — n.n.), d'une part, et, d'autre part, il la considère comme la génératrice du « goût nouveau pour la poésie roumaine », « auquel on devra Heliade Rădulescu et, plus tard, Mihaï Eminescu ».

La littérature roumaine (depuis ses origines, et jusqu'à l'époque de la « Junimea » et des grands classiques, c'est-à-dire jusqu'au début de la seconde moitié du XIXe siècle) est considérée depuis cette perspective, permettant le dépistage de certains points de confluence ou d'interférence, de certains apparentements spirituels, demeurés stériles ou même insoupçonnés et mettant en évidence, de façon convaincante, l'idée de *continuité*. Idée qui, supposant un effort conscient d'édification d'une culture et d'une littérature, impose au chercheur l'obligation de suivre non seulement l'évolution de l'idéologie, générale et littéraire, mais aussi de celle des moyens d'expression, perfectionnés et enrichis d'un écrivain à l'autre. George Ivaşcu essaie, et avec succès, de satisfaire à cette obligation, répondant ainsi, implicitement, au desideratum adressé par G. Călinescu aux historiens de la vieille littérature: déchiffrer, comme dans un bloc de marbre, des contours statuaires non encore taillés. L'auteur considère l'ancien chroniqueur roumain de langue slavonne, Gavril Protul, comme le « premier ancêtre de Tudor Arghezi »; Azarie, comme « un excellent narrateur, un Neculce de l'historiographie de langue slavonne » et, parce qu'il ébauche « à la manière byzantine, quelques mémorables figures », un précurseur de Grigore Ureche (ces deux derniers chroniqueurs écrivant en roumain). A son tour, Grigore Ureche possède « une technique... à la Sadoveanu » de l'histoire. Le diplomate et voyageur de Chine, le connétable Milescu (XVIIe siècle) « est un traducteur par vocation et, comme tel, non seulement un précurseur de Dinicu Golescu, mais aussi de Heliade Rădulescu»; la lecture de l'œuvre d'un autre grand chroniqueur, Miron Costin, qui a ouvert « la voie à Cantemir », « est un dialogue avec un esprit qui défie les siècles, compagnon de route éternelle, comme Bălcescu ou Eminescu »; le métropolite Dosoftei, auteur d'un Psautier en vers, est « un poète tout aussi grand pour son époque que Budaï Deleanu, Heliade, Eminescu ou Arghezi »; le chroniqueur Radu Popescu est « un disciple valaque de Grigore Ureche qui raconte à nouveau Caragiale ». Dans les textes de l'écuyer Cantacuzino — précurseur du philologue et homme de lettres Haşdeu et de l'historien Pârvan — « on peut déchiffrer les premiers accords du verbe prophétique qui allait retentir en même temps que les écrits et la parole de Nicolae Iorga »; Dimitrie Cantemir est « le génie satirique de Budaï Deleanu », etc.

Parlant de l'horizon actuel de l'histoire de la littérature élaborée par George Ivaşcu, nous avons cependant en vue, en égale mesure, la perspective européenne depuis laquelle l'auteur étudie le phénomène culturel roumain. L'historien littéraire voit, à juste raison, dans la culture roumaine, une synthèse originale entre la culture orientale de type slavo-greco-carpatin et la culture occidentale de source latine qui, transmise par différentes voies, est devenue, avec les années, prépondérante. Ainsi, le synchronisme de la culture roumaine avec la culture européenne apparaît comme une réalité historique incontestable, une permanence. Contemporains de la Réforme, les Roumains sont — en ce qui concerne la Renaissance — d'un siècle seulement derrière la France qui, à son tour, est — par rapport à l'Italie — en retard d'un siècle. George Ivaşcu démontre cela en parlant d'une « Pléiade » roumaine, formée parmi d'autres, du métropolite-poète Dosoftei et du chroniqueur Miron Costin qui, au XVIIe siècle, ont agi de concert pour réaliser un programme culturel en vue « de démontrer les vertus de la langue roumaine », « de son affirmation en tant qu'instrument de culture égal aux autres langues européennes ». Cela prouve implicitement que les Roumains sont les possesseurs et les continuateurs d'une culture multiséculaire, authentique et à l'échelle européenne, et non des nouveaux venus, astreints à des imitations ou, au contraire, obligés, pour mettre en valeur leur propre potentiel intellectuel, encore latent, de rejeter les liens avec d'autres cultures.

En faisant entrer l'ensemble de la littérature roumaine dans le large cadre de la littérature européenne, non par des procédés strictement comparatistes mais depuis une plate-forme idéologique, George Ivaşcu, suivant dans ce sens G. Călinescu, considère tout grand écrivain roumain comme appartenant à l'horizon européen, dans un contexte européen, découvrant ainsi la dimension européenne des grandes valeurs autochtones. Neagoe Basarab, prince de Valachie au cours du premier quart du XVIe siècle, auteur des célèbres *Conseils*, n'est pas seulement un contemporain de Machiavel, mais aussi un penseur et un artiste proche de la valeur de celui-ci. Grigore Ureche prouve, comme ses confrères d'Occident, « qu'il a fréquenté Tite-Live et Tacite »; « Nicolae Milescu, Petru Movilă participent pleinement et sur le plan européen à la lutte idéologique de leur temps, le premier ouvrant de nouveaux horizons à l'esprit européen ». Miron Costin est « notre La Rochefoucauld ». Dosoftei est comparé à Clément Marot, à Buchanan

et au Polonais Jan Kochanovski, remarquables traducteurs de *Psaumes*. Cantemir, auquel plusieurs cultures sont redevables de précieuses notions, n'ouvre pas seulement une nouvelle perspective à l'Europe par son ouvrage *Historia incrementorum atque decrementorum aulae othomanicae*, mais, par *Vita Constantini Cantemyri*, précède, en tant que « modèle du genre, *l'Histoire de Charles XII* de Voltaire ». Le chapitre concernant le chroniqueur Ion Neculce est intitulé « Un Saint-Simon moldave », etc. etc.

La perspective contemporaine de cette histoire de la littérature roumaine est assurée aussi par l'optique *laïque*, humaniste, dans le sens de la négation des mœurs barbares du Moyen Âge, glorifiées naguère par les idéologues réactionnaires de toutes nuances; G. Ivaşcu considère l'église comme une institution ayant un rôle politique, bien défini dans le cadre du régime féodal. Dans la mesure où cette institution a contribué à l'affirmation culturelle du peuple roumain et en a assuré l'unité spirituelle, dans la mesure où elle a donné lieu à des œuvres littéraires de valeur, George Ivaşcu lui reconnaît certains mérites. Appréciant donc les textes religieux du point de vue d'un *laïque*, l'historien dénonce l'importance exagérée donnée au facteur religieux, amendant certains textes et en détruisant les faux. (Il relègue au second plan, par exemple, le caractère religieux des *Conseils* de Neagoe, insistant, au contraire, sur leur caractère éthique-social, illustré par de nombreuses citations.) Le refus de l'auteur de toute manifestation xénophobe est visible aussi dans l'explication scientifique donnée du déclin de certaines vieilles et puissantes cultures (serbe et bulgare); dans la manière dont il considère l'époque des Phanariotes (XVIIIe siècle) et, en général, l'apport grec à la culture roumaine; dans l'objectivité avec laquelle il discute de l'idéologie féodale de Ion Neculce, etc.

Se refusant au sociologisme vulgaire, George Ivaşcu saisit non seulement la mentalité de classe de chaque écrivain, mais aussi sa position particulière dans le cadre de la même politique de classe. Il peut expliquer ainsi quelques problèmes fondamentaux de la culture roumaine: épanouissement de la vieille culture dans un temps où les cultures slaves au sud du Danube s'éteignaient; apport de l'époque des Phanariotes à l'essor de la culture roumaine; apparition de la littérature roumaine moderne grâce à la formation d'un public plus large que sous la féodalité, public avide d'instruction et, en dernière analyse, unité même de la culture et de la littérature roumaines, leur continuité historique.

Sachant manier subtilement la dialectique marxiste, George Ivaşcu parvient à nous offrir une image vivante de la littérature roumaine dans son ensemble, ainsi que de la plupart de ses écrivains, même si, par endroits, on peut observer certaines inégalités. (Nous nous référons, en l'espèce, aux chapitres concernant Heliade Rădulescu, Bolintineanu et Ghica.)

L'originalité et la valeur de l'ouvrage de George Ivaşcu tiennent au fait qu'il ne se penche pas seulement sur l'évolution de la littérature roumaine, mais que — en contraste avec ses prédécesseurs — il expose également, dans le chapitre final, l'évolution des concepts de poésie, de prose, de théâtre et de critique, montrant ainsi comment la littérature, subordonnée un temps au phénomène culturel, conquiert petit à petit son autonomie, la conscience adéquate de son propre spécifique.

Doté d'une bibliographie à jour, élaborée selon les problèmes traités et présentée de manière critique, paru dans d'excellentes conditions graphiques, possédant une riche iconographie répertoriée, le premier volume de l'*Histoire de la littérature roumaine* de George Ivaşcu peut être considéré comme une réussite de l'historiographie littéraire roumaine actuelle.

EUGEN LUCA

La Physionomie littéraire d'une décennie

Dire du dernier ouvrage d'Al. Piru que c'est un livre utile semble insuffisant, bien que si une histoire littéraire ne fait pas avant tout la preuve de son utilité, il devient superflu d'en discuter. *Panorama de la décennie littéraire roumaine de 1940 à 1950* (Panorama deceniului literar românesc 1940—1950) (aux Editions Littéraires) est, sans aucun doute, un ouvrage utile, non seulement pour la connaissance d'un grand nombre des auteurs qui y sont présentés (dont certains oubliés), non seulement parce qu'il y est question des œuvres d'écrivains marquants, qui n'avaient figuré jusqu'ici dans aucune histoire littéraire, mais aussi parce qu'il se propose de nous présenter une période qui constitue en quelque sorte un pivot dans l'histoire de la littérature roumaine. Il s'agit, en fait, d'une décennie décisive pour l'histoire du peuple roumain, qui, grâce à la mobilisation de toutes les énergies progressistes de la société, est passé en ce laps de temps à une nouvelle structure sociale. Les luttes de cette période ont eu une importance capitale

pour les destinées de millions de personnes qui ont conquis la liberté et ont commencé à bâtir une existence différente de fond en comble. Ce qui s'est répercuté sur le phénomène littéraire et artistique, qui connaîtra dès lors un nouveau relief. Ce fut une époque de mutations esthétiques fondamentales, d'affrontements idéologiques très vastes et de transformations essentielles dans l'œuvre de toute une série d'écrivains.

Evidemment, les discussions de l'époque portaient sur les problèmes fondamentaux de l'art, à commencer par l'idée de l'engagement de l'homme de culture. Une nouvelle structure sociale et morale était en train de se constituer: la littérature et l'art se trouvaient en présence de problèmes humains peu familiers jusque-là à l'artiste. Généralement, la littérature roumaine antérieure était axée, certes, sur le héros populaire, et elle s'était maintes fois penchée sur la vie des couches paysannes, ouvrières et intellectuelles. Cependant, la perspective était maintenant totalement différente, étant donné, surtout, le rôle dirigeant que l'homme simple occupait désormais dans l'engrenage social. Je dirai, pour synthétiser les deux problèmes fondamentaux de cette période, que l'un tenait de l'attitude de l'artiste à l'égard du monde environnant et le second de la perspective qu'il en avait. Une question cruciale s'est posée à l'époque avec une acuité particulière: à qui l'art est-il destiné? Ce qui suppose une délimitation de principe par rapport à toute forme de purisme désuet, de conception aristocratique de l'essence et de la destination de l'art, ainsi que l'adhésion de l'écrivain à cette nouvelle optique. Il ne s'agissait nullement d'un utilitarisme étroit, mais d'une intégration de l'art dans le flux des transformations sociales et humaines, transformations que l'art était appelé à mettre en évidence et qui allaient à leur tour créer un nouveau climat de développement de l'art. Une nouvelle relation entre le créateur et son public était donc en train de s'établir, relation que je dirais fondée sur le principe des vases communicants. Si tel était l'aspect théorique du phénomène littéraire, l'aspect pratique, de la configuration littéraire proprement dite était axé sur l'homme décrit dans le contexte de sa vie quotidienne. Au théâtre, par exemple (Mihaï Davidoglu, Lucia Demetrius, Aurel Baranga), le travail était envisagé comme une question de morale, comme l'expression de l'attitude à l'égard d'une vie mue par les impératifs de la construction socialiste. La configuration morale du héros nouveau procède de la place qu'il occupe dans l'engrenage de la vie sociale (usine, institution à caractère intellectuel, fabrique, famille). C'est là un trait spécifique également à la prose qui devient, après une certaine période de retrospectives historiques, de plus en plus liée à la réalité immédiate, aux transformations sociales et à leur reflet sur le plan moral.

Al. Piru part de la prémisse que cette période, cet espace, pour utiliser sa propre expression, « est le moins connu de l'histoire de la littérature roumaine ». Les explications en sont multiples et l'auteur mentionne surtout celles qui ont trait à l'histoire littéraire. D'autres encore pourraient cependant être citées à l'appui de sa thèse, comme, par exemple, la situation spécifique des premières de ces 10 années, où, depuis les facteurs d'ordre économique et jusqu'à ceux psychologiques, tout se liguait pour diminuer l'audience de la production littéraire. C'est pourquoi des œuvres d'une valeur réelle parues à cette époque n'ont pas eu le retentissement qu'elles meritaient. En outre, l'atmosphère spirituelle de 1940 à 1944 était défavorable, sinon hostile, à l'affirmation d'idées ou de points de vue avancés et même à l'activité des écrivains ayant des opinions démocratiques, ce qui a déterminé soit de longs silences, soit le destin sinueux, voire malheureux d'œuvres littéraires comme la pièce *l'Etoile sans nom* de Mihaïl Sebastian. Pour certains auteurs, la période majeure et fertile de leur œuvre touchait à sa fin, même s'ils continuaient à écrire (comme Ionel Teodoreanu et Cezar Petrescu, par exemple), cependant ni le public, ni la critique n'avaient encore une image claire des dernières manifestations de leur destinée littéraire. D'autres, comme Mihaïl Sadoveanu, Camil Petrescu, George Călinescu, Tudor Vianu, Al. Philippide, Victor Eftimiu, Al. Kiriţescu, pour parler aussi bien de la génération déjà âgée que de la génération suivante, extrêmement nombreuse, de Geo Bogza, Zaharia Stancu, Mihaï Beniuc, Aurel Baranga, Lucia Demetrius, Radu Boureanu qui traversèrent après 1944 un processus d'assimilation des nouvelles réalités sociales de la Roumanie, d'adaptation et de parachèvement de leur œuvre, dans le nouveau climat qui s'installait. D'autres encore plus jeunes, comme, par exemple, Marin Preda, Geo Dumitrescu, Ion Caraïon, Veronica Porumbacu, Nina Cassian, Victor Tulbure et Dan Deşliu débutent à cette époque dans la presse ou en librairie. On comprend grâce à l'ouvrage d'Alexandru Piru que toute cette évolution extrêmement intéressante, qui a manifesté des tendances si diverses et contradictoires, ne s'est pas réalisée sur le plan littéraire de façon instantanée. Comme il l'avoue dans sa préface, l'auteur considère ce livre comme « un ouvrage surtout critique ayant un caractère limité du point de vue de l'histoire littéraire ». Il estime que dans un aperçu panoramique, portant sur une décennie, les généralisations d'histoire littéraire seraient hasardées et il arrête, *pour le moment* (souligné par la rédaction), son examen à de simples observations critiques portant sur des aspects individuels. Ses ambitions modestes sont cependant dépassées par les résultats et la structure même du livre, dont le critère est celui des générations, dans le cadre de chaque genre, ce qui lui permet d'esquisser le tableau vivant et dynamique du phénomène littéraire. Certains commentateurs ont pourtant observé, outre certaines omissions, l'absence des chapitres de synthèse sur l'évolution de chaque genre, compte tenu du fait que le livre se compose — comme l'auteur lui-même l'indique — d'une suite de portraits sommaires et d'appréciations, dans le style de la chronique littéraire, au sujet des œuvres parues durant cette période. Nous estimons que les problèmes spécifiques de chaque genre à l'époque d'un pareil tournant social, politique, idéologique et culturel, pouvaient faire l'objet de chapitres spéciaux qui synthétisent les pertinentes observations qui y figurent à propos de faits concrets, en les expliquant sous l'angle de vue susdit. Ce premier volume, consacré aux années 1940—1950, sera sans doute suivi d'autres volumes sur le même sujet, dont l'un semble déjà promis par l'auteur. Le lecteur distingue cependant déjà les principaux moments d'évolution de la poésie, depuis la protestation camouflée de la période de la guerre

jusqu'à celle où, s'installant dans son rôle de tribune et d'arme de lutte, après 1944, elle imprima à son langage et à ses métaphores une teinte toute différente. L'on peut d'ores et déjà suivre les voies empruntées par le développement de la littérature épique qui continue les traditions de la prose réaliste et sociale de l'entre-deux-guerres, soit par les romans historiques de Mihaïl Sadoveanu (qui achève à cette époque la trilogie *les Frères Jder)*, soit par la prose d'Eusebiu Camilar, dont les débuts se situent à la veille de la guerre, soit par des romans du genre fresque *(Fin de siècle à Bucarest* de Ion Marin Sadoveanu). D'autre part, les premières années d'après 1944 détermineront l'essor du roman-chronique aux accents de reportage social et des mémoires; les frontières entre les deux genres étant parfois difficiles à établir, une littérature aux larges résonances sociales s'affirme en un délai historique bref, et les moments-clé de cette littérature pourraient être *Hommes et charbons de la Vallée du Jiu* (1946) de Geo Bogza, *Nu-pieds* (1948) de Zaharia Stancu, *Brumes* d'Eusebiu Camilar, qui apportent la confirmation esthétique des études précédentes. Quant au théâtre, l'on y remarque après 1944, comme il a été dit plus haut, un désir de rapprochement de la scène du grand public par la pénétration, dans une perspective sociale et artistique inédite, du milieu ouvrier et paysan, pénétration évidente dans les pièces d'Aurel Baranga, Lucia Demetrius, Mihaïl Davidoglu, par l'exploration des sujets historiques et folkloriques (Alexandru Kiriţescu, Victor Eftimiu), ainsi que par la prospérité particulière de la comédie, qui couvre de ridicule un monde en voie de disparition. Ce ne sont là que quelques-unes des orientations possibles pour une pareille synthèse (celles-ci sont évidemment beaucoup plus nombreuses et plus compliquées).

Le genre de critique littéraire pratiqué par Alexandru Piru est susceptible parfois de dérouter. L'auteur « résume » son sujet, mais ses résumés sont beaucoup plus éloquents qu'une démonstration pédante, ce qui nous permet d'avoir un jugement sur l'œuvre littéraire. Sans aucun doute, tout critique a un domaine qui lui est plus familier. Dans le cas d'Alexandru Piru, ce domaine semble être la prose et surtout la prose d'observation réaliste. Nous trouvons à ce sujet des pages critiques très solides (particulièrement celles portant sur l'analyse des livres de Ionel Teodoreanu et de Cezar Petrescu), pages dans lesquelles les jugements sont exposés dans un style soit de greffier impassible en apparence, soit de pamphlétaire malicieux. Le résultat est convaincant et des plus valables. On pourrait multiplier ces exemples, non seulement dans le domaine de la prose mais aussi dans celui de la poésie ou du théâtre. Même si en général Alexandru Piru a la renommée d'un critique au jugement sévère, trouvant une certaine satisfaction à « exécuter » les œuvres littéraires, il témoigne là d'une aptitude à apprécier le beau, à pressentir les valeurs et cela non pas seulement dans le cas de notoriétés toutes faites. Son livre propose — à notre avis — la révision de certaines idées provenant de la connaissance insuffisante du phénomène, il rappelle des carrières littéraires qui, même si elles ont été trop brèves, ne méritaient pas l'oubli et il émet souvent des jugements précis que l'on ne saurait ignorer. Soulignons surtout l'appréciation que le critique donne à la littérature sociale d'une haute tenue artistique, aux œuvres qui ont marqué les permanences de la grande littérature roumaine forgée à l'unisson des idéaux de l'évolution sociale. D'autre part, le critique juge sévèrement, d'après les mêmes principes, les plagiaires et les mouvements d'avant-garde de l'entre-deux-guerres.

Nous avons cependant ressenti le besoin de nous dissocier, après bien d'autres critiques, de certains jugements beaucoup trop sévères et qui ne correspondent pas à la réalité esthétique, comme dans le cas de *Fin de siècle à Bucarest* de Ion Marin Sadoveanu, ou de *la Rencontre dans les terres* de Marin Preda, auxquels il convient d'ajouter les appréciations sur le dramaturge Alexandru Kiriţescu et le verdict évidemment injuste émis au sujet de l'édition monumentale d'Eminescu publiée par les soins de Perpessicius Il eût été nécessaire, surtout lorsqu'il s'agissait d'auteurs qui s'éteignirent au cours de cette décennie (les poètes Ion Minulescu et Ion Pillat, le critique Eugen Lovinescu, etc.), d'analyser leurs dernières œuvres non pas tellement en soi qu'en tant qu'étapes ascendantes ou descendantes d'un processus achevé et d'esquisser un portrait d'ensemble. Un livre de valeur comme celui d'Alexandru Piru peut susciter de nombreuses discussions, d'abord par suite de son caractère inédit et ensuite par son sujet même qui, nous l'avons déjà souligné, n'est pas un sujet quelconque. C'est pourquoi, justement, ce « panorama » qui présente une image appropriée du phenomène littéraire dans le domaine de la prose, de la poésie et du théâtre, risque objectivement d'être moins éloquent en ce qui concerne la critique. Fidèle à son critère général, l'auteur a présenté les ouvrages parus durant cette décennie et a relevé l'importance exceptionnelle pour l'histoire et la critique littéraire de ceux signés par George Călinescu, Tudor Vianu, Şerban Cioculescu, Vladimir Streïnu, dont certains ont été récemment réédités. Cependant, après 1944, comme il ressort d'ailleurs des pages de son livre, les volumes de critique littéraire ne présentent plus que partiellement le mouvement et la dynamique des idées de l'époque. Or, la littérature de 1944 à 1948 s'est définie, comme nous l'avons déjà indiqué, non seulement par l'évolution particulière de chaque créateur, mais par un affrontement idéologique souvent acerbe surtout dans les pages des journaux et des revues. C'est pourquoi une analyse attentive des articles, des études et des polémiques publiées dans les périodiques de l'époque, qui ont abouti à la victoire en Roumanie des idées du marxisme concernant le choix fondamental de l'artiste, le rôle et la mission de la littérature, une pareille analyse donc ne saurait faire défaut dans le prochain ouvrage promis par Alexandru Piru.

VALERIU RÂPEANU

Interprétations roumaines: Dostoïevski — Kafka

Récemment a paru à Bucarest une monographie sur Dostoïevski, en même temps qu'une autre sur Kafka. Comme elles représentent les premières, grandes synthèses roumaines consacrées à ces écrivains apparentés, les deux ouvrages marquent un double événement remarquable. Le nom de leurs auteurs — Ion Ianoşi pour Dostoïevski et Radu Enescu pour Kafka — sont également connus et appréciés pour constituer une garantie de réussite dans leurs tentatives si téméraires.

Les deux monographies nous apparaissent opposées l'une à l'autre et réciproquement complémentaires en ce qui concerne la méthode d'analyse. Le fait nous semble d'autant plus intéressant que les deux grands écrivains présentent — comme on sait — certains traits assez rapprochés. Les traiter différemment — de façon parfaite dans les deux cas — c'est prouver que ce n'est pas la méthode en elle-même qui endigue le facteur déterminant dans l'investigation littéraire. Ce qui représente le véritable potentiel, c'est l'application de la méthode, ce qui dépend de la valeur et du caractère du chercheur, de sa faculté de sonder intensément l'objet. Or, ce sont justement ces qualités-là que présentent les deux auteurs roumains des monographies dont il est question, en dépit du fait que la méthode appliquée par Ianoşi est synthétique et que celle d'Enescu est analytique.

Le premier s'est déjà distingué par son rigoureux esprit d'analyse dans une remarquable monographie consacrée — il y a quelque temps — à Thomas Mann. Le même procédé, mais sur une aire plus large, est appliqué dans l'ouvrage actuel. Conformément à sa démarche intellectuelle, Ion Ianoşi a su découvrir une *architecture* intrinsèque de la conception et de la création dostoïevskiennes. Dans ce sens, nous pourrions comparer l'auteur de cette monographie à un mathématicien de haute classe, s'appliquant à éclaircir, avec une surprenante simplicité de procédés, des équations réputées insolubles. Cependant un tel éclaircissement, qui met en évidence l'architecture de l'objet examiné — appliquée, dans le cas de Dostoïevski, à un phénomène si complexe — peut paraître suspect si l'on en vient à supposer qu'il faut trancher le nœud gordien. Voilà pourquoi il convient de souligner que Ion Ianoşi ne confond jamais l'opération effective de la solution avec la schématisation. Tout en projetant une lumière éclatante sur le phénomène dostoïevskien, il ne sacrifie rien de la substance vivante de ce phénomène. L'optique pénétrante du critique, empreinte d'une souple orientation marxiste, découvre que toute cette apparence de débordement impétueux se trouve, de façon sous-jacente, guidée par une cohérente et subtile canalisation dialectique.

Ion Ianoşi ne superpose pas à cette œuvre une arbitraire géométrie étrangère, mais il surprend, dans le substratum de son ensemble, des symétries cachées. Il ne nous donne même pas le schéma extérieur de l'œuvre de Dostoïevski, mais «sa forme intérieure», cet *endou eidos* de Plotin. Dans un tel sens, la notion d'«architecture», appliquée à cette œuvre complexe, nous renvoie à son *essence* même. Pour une meilleure compréhension de l'esprit ayant dirigé l'effort de l'auteur de la monographie, il serait peut-être bon d'établir une comparaison avec la vision géométrique de Cézanne sur les corps qui se trouvent dans la nature, vision qui ne les déforme pas par simplification, mais au contraire les révèle dans la dimension d'une intensité insoupçonnée. Après avoir pris contact avec l'ouvrage de Ion Ianoşi, l'œuvre dostoïevskienne nous devient à la fois plus claire et plus riche dans sa profondeur. La tentation offerte par Dostoïevski c'est de retenir la méditation en différents points isolés de son œuvre, ouvrant ainsi des perspectives fascinantes, mais partielles, indéfinies et non concluantes. Il en est résulté quelques essais intéressants, mais absorbés pour la plupart par un certain côté «souterrain» ou démoniaque. Ion Ianoşi passe outre à cette tentation et embrasse l'espace intégral de l'œuvre dans une connexion harmonieuse, qui annule la fausse hypostase des bizarreries, provenues de l'intégration dans un aspect unique ou en un seul moment de l'ensemble de l'œuvre dostoïevskienne.

Dans ce cas, il ne peut plus s'agir ni de nihilisme, ni d'immoralisme, ni de l'épithète de «surhomme» atrribuée au grand écrivain russe et qui a eu une si large audience vers le début de notre siècle. Eliminant toutes ces vues approximatives, Ion Ianoşi associe l'ordonnance architecturale de l'œuvre à une complexe intonation orchestrale. Les cinq grands romans successifs de l'écrivain représentent chacun un acte de la tragédie subordinatrice composant leur ensemble pentalogique. Mais, à leur tour, chacun des actes, c'est-à-dire chaque roman, constitue pour son propre compte, une tragédie, révélant invariablement la conception constructive-humaniste de Dostoïevski, qui nie le nihilisme moral dont on l'a si souvent accusé. Dans l'exposé de Ianoşi, que nous qualifions d'imposant poème *exégétique*, les cinq tragédies, qui composent la grande tragédie de l'œuvre dostoïevskienne, sont suivies chacune — comme les trilogies grecques — d'un *drame satirique*. Selon le nombre des interprétations dans le sens tragique, il existe donc ainsi cinq drames semblables. Chacun d'eux s'attribue comme thème une compréhension erronée de Dostoïevski, due à différents écrivains ou penseurs modernes, pseudo-disciples du grand romancier russe, qui élaborent chacun une doctrine propre, sur la base de la confusion existant entre le moment négatif — souvent même le personnage négatif, «surhomme» ou nihiliste — du roman respectif, et la réelle position humaniste du grand écrivain. Dans son ensemble, Ion Ianoşi nous présente un édifice critique, aussi harmonieux dans sa complexité que lumineux et concluant.

L'étude concernant Kafka de Radu Enescu se présente tout à fait différemment. Ion Ianoşi surprend dans la personnalité et l'œuvre de Dostoïevski, avec ses contradictions qui n'agissent comme telles

que lors d'une considération fragmentaire de certains aspects isolés, le côté unitaire architectural de l'ensemble. Au contraire, Radu Enescu nous expose, de manière analytique, les incongruités de la conception et de l'œuvre de Franz Kafka, dans une illustration élargie et approfondie dans tous ses tissus cellulaires. C'est la manière de l'auteur de cette monographie qui l'applique à tous les registres — biographique, social, éthique, religieux, philosophique, philologique et esthétique.

Il s'occupe tout d'abord de la solitude de Kafka, d'une opposition si intensive et plurivalente entre l'écrivain et le monde, qu'elle se trouve poussée jusqu'à la limite de l'impossible et de l'absurde. Il vit dans un état de suspension et une désintégration totales, depuis le rapport avec le milieu familial jusqu'à celui avec le milieu cosmique. Quittant l'auteur, cette situation paradoxale est affectée au personnage littéraire, qui englobe toujours un noyau consistant de coordonnées biographiques. Ce fait amènera, dans les écrits de Kafka, cette série continue d'équations renversées, anormales, absurdes, qui s'établissent entre le protagoniste et tout ce qu'il rencontre ou ce qu'il lui arrive. De là s'ouvre aussi le gouffre d'une scission intime du personnage, partagé entre son idée obsédante, dépourvue de tout point de contact avec le milieu, et les incompréhensibles sollicitations morcelées de ce milieu, qui le détournent toujours d'un but jamais atteint.

La variété des contrastes, des contradictions, des inadéquations est immense dans l'œuvre de Franz Kafka. Nous assistons d'abord à une opposition dans l'ordre des catégories d'existence, entre la nature de la déformation temporaire et spatiale. A une extrême concentration du temps, réduit à une série de points non reliés entre eux, correspond une gigantesque dilatation de l'espace. Donc, tandis que la catégorie temporelle est annihilée par réduction, la catégorie spatiale est supprimée par une dispersion infinie. On peut suivre le symptôme depuis la relation incongrue entre les coordonnées cosmiques, dans le défaut de connexion entre le sujet et l'objet humain, entre le caractère normal du protagoniste et l'anormalité de tous les autres personages. De là se dégage le contraste entre les raisonnements parfaitement logiques du héros kafkien et les résultats absurdes auxquels il aboutit. Les prémisses mêmes de l'existence, dans le cadre desquels il entre dès le début, se présentent de façon contradictoire. Nous notons partout la polarité entre l'affirmation d'une possibilité et sa strangulation coexistante, entre la liberté humaine et sa réédification physique, entre l'existence et le néant.

Le héros de Kafka ne représente pas un homme, mais la condition humaine, hésitant entre l'inexistence et la totalisation de l'ensemble des existences. Il est *personne* et *quiconque*. Intégrée dans une réalité absurde, sa réflexion ne peut rien expliquer, précisément pendant qu'elle explique. En somme, aussi rationnel soit-on, on aboutit quand même à l'absurde, si le milieu sur lequel on applique son raisonnement comprend des contradictions et révèle des moyens inopérants dans le comportement. L'auteur illustre parfaitement l'idée par la scène qui prélude à l'assassinat de K. du *Procès*. On observe ici le comportement rituel, presqu'oncteux, des assassins et la monstruosité de l'événement dont ils sont cause et auquel ils assistent, entre les amabilités conventionnelles et l'horreur du crime qui s'annonce, entre le masque de la banalité et le tragique de la situation.

Enfin, l'intervention, sur tous les plans, de l'opposition et du contraste est encore surprise dans l'attitude même de l'auteur et de ses procédés stylistiques. Sa participation à l'action s'associe à un distancement appréciable de celle-ci. Il procède par une visible inadéquation entre l'événement respectif et sa narration artistique, entre l'apparence banale que l'écrivain veut donner à cet événement et les implications exceptionnelles qu'il contient. Kafka a aussi souvent recours à l'illustration d'un renversement dimensionnel de la réalité, par exemple à la «photographie macroscopique» d'un objet infime, et à la «reproduction miniaturisée» d'un objet gigantesque.

Depuis la position initiale, biographiquement déterminée, de l'homme, jusqu'aux procédés artistiques, en passant par le caractère touffu de l'œuvre, avec ses aspects artistiques et extra-artistiques complexes, où entrent les catégories de temps, d'espace, de causalité, de modalité et de finalité, de quantité et de qualité, on ne peut relever qu'incongruité, inadéquation, contraste et opposition. Mais par le fait que de tels rapports contrastants et antonymes entrent en mesure égale dans tous les registres et dans tous les processus appartenant au phénomène Kafka, et que l'auteur de la monographie les scrute avec finesse et un admirable sens du discernement, il en ressort aussi une cohérence et unité sous-jacentes de ce phénomène. Partout la solitude tragique de l'homme dans le monde est démontrée, associée à l'idée de *culpabilité*, par laquelle il contribue lui-même à forger son malhereux destin.

Nous avons parlé de deux procédés différents qui nous ont éclairé la physionomie artistique et humaine de Dostoïevski et de Kafka. Il nous faut encore préciser que les méthodes opposées ne proviennent pas seulement du penchant synthétique ou, respectivement, analytique des auteurs de ces monographies que nous venons de commenter, mais aussi du spécifique des écrivains leur ayant fourni le matériau d'étude nécessaire. Dostoïevski ne peut être parfaitement compris si l'on a exclusivement recours à ce qui constitue, dans son œuvre, contradiction et désintégration, aspects qui ne s'arrêtent qu'à des étapes partielles, provisoires de la dialectique de toute sa conception. S'il n'avait été considéré que sous cet aspect, on aurait, certes, réalisé d'appréciables sondages analytiques par secteurs délimités — comme notre siècle nous offre effectivement tant d'exemples — mais on ne serait jamais arrivé à une pénétration vraiment complète de sa physionomie. La conclusion finale de Dostoïevski correspond à une intégration humaniste, résolue par l'esprit de la pitié, de l'humiliation et de l'amour. Chez Kafka, par contre, la solution n'atteint jamais le niveau d'une évidence déclarée. On ne peut en sélectionner, par une éventuelle synthèse, comme chez Dostoïevski, des éléments palpables. De tels éléments ne peuvent être détectés que par une préalable démonstration analytique, appelée à révéler qu'on n'en

trouve nulle part dans son œuvre. Une synthèse proprement dite de Kafka ne peut être extraite de son œuvre, mais uniquement des conséquences que nous développons à partir de l'analyse de ses prémisses. C'est précisément ce que fait Radu Enescu, qui aboutit à l'idée révélatrice du «cliché négatif», que représente toute l'œuvre kafkienne, du développement ultérieur de laquelle ressort la positive solution intégrable. Soulignons, avant de conclure, ces deux réussites, comme des expressions d'adéquation de la méthode au spécifique de l'objet. Grâce à elles, Dostoïevski et Kafka ont définitivement acquis droit de cité dans la pensée roumaine contemporaine.

EDGAR PAPU

COURRIER

Poésie

Bien que l'été soit en général, dans le monde entier, la morte saison, la production typographique a été en 1969 extrêmement abondante, même pendant cette période, surtout dans le domaine de la poésie. Les catalogues des libraires ont enregistré chaque mois des dizaines d'éditions de tous les niveaux. Laissant aux soins des chroniqueurs les volumes les plus intéressants, nous ne mentionnerons à cette rubrique que quelques recueils de vers qui nous ont semblé les plus représentatifs pour le niveau moyen de la production lyrique des mois auxquels s'étend notre investigation.

*Les poèmes d'*Anişoara Odeanu, *réunis en un volume sélectif* la Nuit de la création, *forment presque un seul «chant», un unique poème à plusieurs séquences, un roman d'amour transfiguré. La poétesse commence par être une Sulamite valaque mêlant le cantique des cantiques et le folklore national. Son bien-aimé est pour elle un roi et un dieu; pour le décrire, elle compose des hymnes sacrés, elle célèbre des messes comme naguère les prêtresses du soleil. Cependant, l'amour de cette nouvelle Sulamite se heurte à un irrévocable refus. Salomon ne saurait s'attarder auprès de son épouse présomptive; il n'est pas encore roi, il n'est qu'un voïvode « épée au poing », « ami des cerfs et de la lune », enfant de la forêt, pour lequel n'a pas encore sonné l'heure de la noce. L'homme aimé n'est pas son époux, mais son frère; elle le suit par de « froids » chemins comme Apollon suivait Diane et ce n'est pas l'amour, mais la forêt qui les unit. Cependant «la loi de la forêt est dure». Destinée à se réaliser aux cieux et non pas sur terre, l'union devient semblable à celle de la ballade folklorique* Miorița *et les épithalames se changent en chants funèbres. Formée dans l'atmosphère de la poésie moderne, réceptive surtout aux échos de Poe, Valéry et Rilke, Anişoara Odeanu garde une sensibilité spéciale.*

Foncièrement parnassienne, la poésie de Theodor Mihadaş (Réminiscences) *se réalise dans des compositions qui évoquent des temps révolus, comme* Epoque, *invoquent des héros de la littérature (*Peer Gynt*), ou proclament des sentiments ou des pensées, en donnant au vers des rondeurs de médaille. L'auteur des* Réminiscences *a appris du classique roumain George Coşbuc, dont il emprunte parfois directement la métrique, l'habileté à donner au vers une articulation solide, d'Arghezi la densité et l'inversion verbale tandis que Blaga lui a révélé les valences insoupçonnables du folklore, des modalités d'incantation inédites. Ayant pour élément de définition la virtuosité, la poésie de Theodor Mihadaş s'impose à l'attention par une technique remarquable.*

Ayant renoncé à des aspirations whitmaniennes rien moins que fructueuses (Voix fortes, *1962)*, Victor Felea *se maintient dans son* Rituel solitaire *sur la ligne de ses derniers volumes* (Revers citadin, l'Homme moderne), *obtenant dans la voie de la notation et de la confidence opportune des effets d'un lyrisme incontestable. Dans* Rituel solitaire *le lyrisme est surtout une émanation de la tristesse; une tristesse si tranquille qu'elle risque de ne pas être perçue, mais, d'une acuité paralysante, par sa tranquillité même. La douleur semble avoir disparu de la poésie de Felea. La tristesse permanente est devenue la condition habituelle, acceptée du poète comme une seconde nature. Aucune tentative d'évasion de l'état de dépression, aucune illusion de pouvoir rompre la tristesse, aucun espoir. Le lyrisme puise donc l'une de ses sources, la plus féconde, dans la résignation, dans une acceptation du sentiment (fictif, évidemment) de non-accomplissement. Ce qui impressionne c'est la parfaite candeur, la sincérité totale de la confession et, en même temps, le calme du discours. Le poète prend conscience de ce qu'il est un raté comme d'un fait divers, dans l'ordre des choses, il constate avec sérénité qu'il n'a pas vécu sa vie, qu'il n'a pas accompli ses rêves, il regarde le vide réel ou présumé qui s'ouvre devant lui sans horreur, sans révolte. Il respire la tristesse comme l'on respire l'air d'une pièce dans laquelle on habite. Cet état contient sa propre négation. Plus d'une fois la tristesse passe de façon inattendue à son contraire. Il suffit que le poète pose un regard généreux sur*

le monde, pour qu'il y découvre sans tarder des raisons de joie. Une volée de moineaux apporte un « extraordinaire message », la lumière « danse sur les collines », et le cœur, «rose ardente, crépusculaire » crie « encore et encore » sa joie.

Toma George Maiorescu (Temps intervalle) *est de nos jours, en Roumanie, l'un des habitués du modernisme extrême, de nuance futuriste-constructiviste. Il écrit des poésies-affiches, cultivant toutes les exhibitions typographiques possibles et s'escrimant à assimiler à l'expression poétique les acquisitions de la technique des télécommunications. Les résultats sont, sans aucun doute, intéressants d'un certain point de vue, mais le lyrisme n'y trouve pas son avantage. En emplissant ses pages de chiffres et de signes mathématiques, en disposant les mots de façon insolite, l'auteur du* Temps crucifié *échoue dans la pure prose. Il est vraiment poète dans un cycle où, se permettant une exception à son propre art poétique, il réunit, à savoir, dans* Amour, blanche flamme, *des poèmes d'amour qui exaltent l'aspiration à un bonheur rustique, à des promenades dans des clairières et sur les bords des rivières. L'expression devient simple et souple, transparente, vibrante, donc lyrique.*

Le propre des vers de Damian Ureche (Violons sans crépuscule) *est un romantisme de la candeur adolescente rendue permanente, un « romantisme en continuation », dirions-nous en empruntant l'expression du poète lui-même. Dans son incessante recherche d'un amour, le poète correspond avec une inconnue, entreprend de fabuleuses « chasses sous-aquatiques » parmi « les feuillages qui ne tombent pas » des vagues qui lui transmettent « le sourire d'une jeune fille naguère aimée », beau comme un oiseau « au plumage de toutes les couleurs », enfin, il apprend « tout l'alphabet de la quête ». Qui est la bien-aimée? Un rêve, la plupart du temps, une beauté sans corps, personnifiée parfois par une femme fatale, comme « la rouge Elisbet », sous le charme de laquelle les étudiants jettent par la fenêtre leurs livres, perdant « leur examen et leurs nuits ». Quel que soit son visage, l'amour apporte la souffrance; une souffrance divine et déchirante oscillant entre la contemplation idéale et l'action. Le poète invoque sa douleur d'être à la fois « poète et homme ». Ce qui menace la poésie de Damian Ureche c'est la tentation d'évoluer dans l'abstrait. Lorsqu'il réussit à éviter le concept vide, générateur de platitude, le jeune poète obtient des accents d'une suavité réelle.*

Sentimental censuré, Ioanid Romanescu (Aberrations chromatiques) *cultive l'expression obscure, la phrase elliptique, supprime la ponctuation, le tout pour ne pas trahir à la légère ses états d'âme délicats. Cependant, ces états sont justement la condition du lyrisme et là où ils ne peuvent pas être décelés, aucun contact ne se produit entre le lecteur et « les aberrations chromatiques » du poète. Là où, au contraire, le texte transmet quelque chose — par exemple, le souvenir des fièvres de l'adolescence, l'obsession d'un amour non partagé, une sensation d'épuisement, de vide, etc. — le langage, aussi elliptique qu'il soit, tend au lecteur des ponts vers un univers intime intéressant et inédit, il s'anime, devient vraiment poétique. Jeune encore, le poète a tout le temps pour se classer et pour acquérir de la substance. Le livre de début de* Mircea Vaïda (Cendres vertes) *révèle un talent des plus prometteurs. Poète doublé d'un essayiste familier de l'art moderne, Mircea Vaïda oriente ses vers vers le paysage national, qui renaît rajeuni dans de nouvelles relations. Les foins récemment fauchés sont pour lui « les cendres des morts devenus fleurs », des « cendres vertes, » vivantes, animées. « Des boccages de fleurs » sèchent « jaunes au soleil », dans « Les Monts de l'Ouest » jusqu'à ce qu'il n'en reste que le parfum, car « le foin n'est qu'âme, rien qu'âme ». Dans l'imagination du jeune poète, tout est « foin », et, par conséquent, tout devient « âme ». Dominé par le sentiment de sa propre dissolution dans « l'âme de foin et de fleurs » des ancêtres, le poète passe à l'élaboration de sa propre mythologie, dans laquelle la Transylvanie, sa région natale, devient la patrie de l'Oiseau bleu, des « guifettes » qui chantent la nuit « dans la brûlure couverte » des anciennes sources, la patrie des biches sacrées qui lèchent sur les rochers « un fil d'eau mince comme une aiguille », celle des eaux qui « reviennent par l'air et par la terre » aux sources. En ces lieux où « les hommes parlent le langage des fleurs », l'Oiseau bleu est une divinité étrange, dont l'effigie en bois veille sur les croix des cimetières. Parfois, lorsque « la lune brille » et que les croix s'allongent plus que d'habitude sur les tombes », « ils s'en détachent » et redevenant ce qu'ils sont — des âmes — « ils s'en vont avec les étoiles, avec leur nostalgie. / Ils passent par l'automne et chassent les hirondelles ». L'oiseau bleu des poèmes de Mircea Vaïda est une singulière incarnation de l'oiseau de feu des contes de fées et de la sculpture de Brancusi, ainsi que de « l'oiseau sans sommeil » du poète Lucian Blaga. L'oiseau bleu est, autrement dit, un symbole de l'âme nationale enchaînée pendant des siècles dans « le sommeil de la mort », torturée cependant par « la nostalgie d'une histoire ». Imposant au sentiment de solidarité avec la terre natale un accent de chaleur permanent, Mircea Vaïda nous semble être l'un des poètes de talent qui se sont affirmés ces dernières années.*

Le nouveau volume de Victoria Ana Tăușan (l'Existence) *comprend un seul poème ample, de facture et de tonalité romantique, coupé en plusieurs grandes séquences, qui chantent* La Terre, Le Feu, L'Eau et L'Air *et dans lesquelles des* Invocations, *sont prononcées. Il ne s'agit pourtant pas d'un poème cosmogonique, d'un « poème de la nature » ou bien d'une construction visionnaire, il ne s'agit d'aucune construction, le livre étant, en fait, un recueil d'opinions, de réflexions, de confessions et d'effusions, dont certaines, fort vibrantes. Avec une discipline intérieure plus ferme, et un certain effort de concentration, Victoria Ana Tăușan a des chances de parvenir à la maturité de son talent.*

Inférieur aux deux excellents volumes antérieurs de Doina Sălăjan, *son récent recueil* (Transfigurations) *s'en détache par un romantisme vociférant, souvent à tendance didactique. Ce volume comprend pourtant de très beaux vers, des images suggestives, comme celle des arbres dénudés, comparés à des crucifiés ensanglantés, dans la lumière qui*

se meurt. Ça et là, la méditation devient vibrante et acquiert des intensités dramatiques. La solitude, par exemple, l'impossibilité de se confondre entièrement avec les êtres les plus proches, nous est suggérée de façon troublante.

Anguleux naguère, comme un Moţ *(habitant des Monts Apuseni) d'Aron Cotruş, le tumultueux poète de la révolte des paysans et des mineurs transylvains de l'entre-deux-guerres,* Petre Bucşa (Pourvu que tarde la nuit) *est devenu, dans ce volume de second début, pour ainsi dire, un méditatif, un mélancolique et un élégiaque. Il parle de l'« irreparabile tempus » et de la « nuit » qui approche à pas rapides et sûrs. Le ton et l'imagination rappellent parfois Blaga et, plus rarement, les élégies érotiques d'Arghezi, sa note personnelle étant celle d'une mélancolie résignée, d'une langueur, d'une douce torpeur, d'un* otium *d'un genre spécial. La sensibilité réceptrice du poète s'oublie elle-même, accablée par les événements environnants. La rentrée scolaire devient un événement capital dans l'ordre spirituel; des centaines de « beaux princes » envahissent le lycée, ils « font voler en éclats le sommeil de l'automne » et « inondent de canicule l'édifice, dont les rhumatismes se trouvent ainsi guéris ».*

Aurel Gurghianu (J'écoute la rue) *est un romantique, un éternel pèlerin, frère de « l'oiseau rare », « l'oiseau sans nid », « l'oiseau invisible, l'oiseau-vent », éternel voyageur sur les routes de l'imagination, adorateur immuable des chimères. En lisant son volume (résultat de la fusion de plusieurs recueils antérieurs épurés), il nous semble voir un monsieur en noir, avec une lavallière, aux longs cheveux grisonnants, portant sous son bras un violon ou bien chantant, la nuit, avec l'émotion d'un adolescent, des sérénades sous une certaine fenêtre. En habitué, il parcourt, « ivre du vin lunaire », des rues désertes, surtout « La rue du Vent » découverte par hasard dans une ville, où jadis des « plumes coloriées s'agitaient sur les chapeaux », et à des heures où « le vent balançait de tardives lanternes », on pouvait y voir « une femme qui se croyait l'oiseau de la nuit / au plumage hérissé par le vent ». Le motif de l'écoulement du temps, motif vieux comme le monde, générateur de mélancolies que chaque poète et chaque génération interprète à sa façon, revient souvent dans les poèmes d'Aurel Gurghianu. C'est ainsi que, dans une «Intime », le poète obtient des accents troublants en évoquant des femmes qui « il y a cinq ou dix ans étaient pour lui « des jardins prometteurs et doux, dans notre plein été » et en confrontant ces images à celles du présent. Telle ou telle page encadrée du « cerne doré» de l'automne contient tant de lyrisme que l'on s'abandonne à son charme en oubliant qu'il ne s'agit que d'un livre et on se sent vivre la poésie indicible du soleil autumnal, ce soleil suave et presque tout aussi pâle et suave que la lune, ou la poésie de la mer qui pousse dans la nuit « ses chevaux écervelés » vers la Cassiopée. Le poète « ouvre d'une clef en or la porte de l'instant qui vient » et nos yeux se remplissent, en même temps que les siens, « d'une harmonie de lignes, / de feux volcaniques, de forêts / transfigurés en une nuit en violons », de telle façon qu'il nous semble, non pas lire « la prière » du poète à l'automne, mais la formuler nous même: « Emplis-moi, automne, de ton soleil, / Prends à tes arbres leur force et remplis-en mes veines... ».*

DUMITRU MICU

Prose

Les ouvrages de prose parus durant l'été 1969 semblent prolonger l'écho des grands romans qui ont marqué le passage de 1968 à 1969, romans dont notre revue s'est employée à donner un reflet, aussi bien dans son numéro spécial 3/69, que dans le suivant, soit par la publication de fragments (ou même du texte intégral, dans le cas de Comme je t'aimais ! *de Zaharia Stancu), soit par des articles critiques, dont certains se trouvent dans ce numéro-même.*

Deux courants semblent surtout grouper les efforts des prosateurs roumains en ce moment: d'un côté la lignée traditionnelle de l'investigation sociale, la prose à large audience, qui fait, avec des moyens littéraires vérifiés, une radiographie des mouvements psychologiques, individuels ou collectifs, de la société roumaine actuelle ou antérieure; d'autre part, un courant expérimental, visant surtout à renouveler les moyens techniques, bien que, trop souvent, la prose de ce genre s'éloigne du grand public, soit du fait de son caractère chiffré, soit par une stricte spécialisation des sujets ou de la vision. Les deux catégories se retrouvent également dans le domaine du roman et dans celui de la nouvelle et de l'essai.

Parmi les romans, citons de la première catégorie l'Heure est venue *de Radu Theodoru, secrétaire de l'Association des Ecrivains de Braşov. Radu Theodoru est un prosateur ayant dépassé la quarantaine, possédant un riche palmarès professionnel, qui compte à son actif toute une série de romans et d'évocations historiques, d'ouvrages épiques à caractère social, parmi lesquels il convient de mentionner le roman* la Montagne *(deux volumes), des pièces et des récits de guerre, surtout dans l'aviation* (l'Heure de vol). L'Heure est venue *est une section, presque complète, de la société citadine roumaine actuelle, dans une grande ville de province. L'œil de l'analyste pénètre dans tous les milieux sociaux: industrie, commerce, médecine, enseignement, politique et administration, notant partout l'effort constructif, le rythme de la modernisation, saisissant avec acuité le retard sous ses différents aspects, la lutte entre l'ancienne et la nouvelle mentalité, ou, de façon encore plus poignante, entre la mentalité nouvelle et celle ultra-nouvelle. L'auteur professe un réalisme exact, froid, tranchant, jusqu'à la polémique — efficace, pour tout dire — un style alerte, nerveux, d'une sobriété de télégramme, non dépourvu pourtant de couleur*

et de dramatisme. Ce livre représente une nouvelle phase dans la création de Radu Theodoru, car son réalisme y gagne aussi bien du point de vue cognitif et éthique que du point de vue strictement esthétique. Auteur prolifique, Radu Theodoru a encore publié en 1969, cette fois aux Editions Militaires, un roman intitulé Près des dieux. *Il s'agit d'une chronique de guerre qui décrit les combats des troupes roumaines contre l'Allemagne nazie, en 1944—1945. L'action mouvementée du livre est située dans le monde des pilotes de guerre. C'est un livre passionnant, qui permet de se faire une idée de ce que fut en Roumanie le grand tournant historique du 23 Août 1944. C'est aussi un roman de guerre qu'a publié Ştefan Luca, un prosateur qu'attire surtout le monde du village.* La Pénombre *est un livre sombre qui présente des destinées brisées par le cataclysme de la guerre. Au moment où la Roumanie tourne les armes contre les nazis, le 23 Août 1944, les élèves d'une école militaire d'une ville de Transylvanie passent du camp d'instruction directement en première ligne. Ce passage donne lieu à des bouleversements psychiques individuels et à des tragédies, que la plume lucide du romancier décrit dans un style détaché, froid, mais non dépourvu d'une grande tension contenue.*

Un roman traditionnel, presqu'un exercice du genre « roman de garnison de province », intitulé d'ailleurs les Belles de la garnison, *est celui de Eugen Teodoru, auteur jusqu' ici seulement de récits, où le pittoresque et le sentimental se disputaient l'attention du lecteur. Ses dons de conteur demeurent, là encore, constants. L'action se déroule après 1945 et reflète le processus de démocratisation de l'armée entrepris à l'époque. On peut dire cependant que les analyses sociales de l'auteur sont peu profondes, et que la chronique amoureuse du bourg est exposée avec une abondance de détails et dans un style légèrement frivole.* Où, *de Al. N. Trestieni, est encore un roman traditionnel, inspiré des bons modèles de la littérature rustique, bien que sa matière soit strictement contemporaine. Il s'agit d'une représentation fidèle de la vie dans les coopératives agricoles de production de la Roumanie socialiste. Par contre,* la Vie dans l'empire de la Mort *d'Oliver Lustig, qui décrit la vie du ghetto d'une ville transylvaine de la zone provisoirement occupée par les fascistes hongrois, puis celle des camps d'Auschwitz et de Birkenau, est un livre bouleversant, un témoignage authentique (l'auteur a lui-même été le déporté au n° 112398) de l'univers concentrationnaire. Comme il arrive souvent, le dramatisme des faits qui nous sont contés nous rend moins exigeants quant à la forme. L'auteur lui-même, assez dégagé dans d'autres ouvrages, semble là dominé par la matière de sa narration, matière qu'il expose avec quelque timidité. Citons encore, dans la série des romans que nous avons nommés d'investigation sociale, les œuvres de trois femmes: Magda Simon* Sur la grande bande roulante, *Ioana Orlea* la Tortue Orange, *Adriana Vlad* la Grand'Rue. *Sans vouloir faire de classification de parti-pris, nous sommes amenés à constater que de nombreuses femmes ont publié ces dernières années en Roumanie des œuvres en prose, comme pour donner un démenti au préjugé selon lequel les femmes écrivent surtout des vers. Et, qui plus est, ces femmes-écrivains peuvent être classées dans les deux grandes orientations que nous avons notées plus haut. Si le livre de Magda Simon fait pendant à celui d'Oliver Lustig, puisqu'il traite aussi de l'univers concentrationnaire (Auschwitz), et qu'il porte en sous-titre « Reportage sur la mort », Ioana Orlea brosse dans le sien des scènes de la vie des intellectuels, surtout des professeurs du Jassy de nos jours, tandis qu'Adriana Vlad (en réalité Annie Bentoïu, auteur d'excellentes versions françaises de la poésie roumaine) dépeint avec application la vie de la bourgeoisie provinciale roumaine au cours de la seconde guerre mondiale. Nous mettrons un point à la liste des romans « sociaux » avec* la Statue *de Virgiliu Monda, médecin et auteur de toute une série de romans réalistes, série dans laquelle s'inscrit aussi ce dernier roman, légèrement désuet (bien que présentant une bonne satire du milieu des politicards de l'entre-deux-guerres, dans le genre, mais sans la verve, de Cezar Petrescu) et avec* la Cathédrale, *de Virgil Duda, ouvrage de débutant qui a particulièrement retenu l'attention de la presse littéraire. Virgil Duda a choisi un sujet fréquent dans la prose des dernières dizaines d'années, puisque la « Cathédrale » n'est autre qu'une usine. Les personnages sont des techniciens et des employés de tout genre liés à la vie de l'usine et les faits exposés entrent dans la sphère du quotidien. La nouveauté, contestée par certains critiques, consiste en ce que l'auteur possède une technique détachée et insistante, allant jusqu'à l'analyse psychologique. D'autre part, il n'y a pas dans ce livre d'action ou de héros principaux, l'usine étant le personnage collectif qui doit se dessiner à la fin du récit. Cependant, comme « la pulvérisation » est l'une des caractéristiques de la prose moderne expérimentale, nous pouvons considérer que Virgil Duda fait le passage entre les deux grandes catégories que nous avons esquissées au début.*

Parmi ceux qui s'efforcent de faire éclater le roman traditionnel, nous citerons en premier lieu un autre débutant, Mircea Cojocaru, dont le livre est intitulé le Mensonge. *L'univers auquel s'attaque Mircea Cojocaru est celui du sordide, du difforme et de l'excessif. Ses personnages, bien qu'ayant une identité sociale contemporaine, sont mystérieux, composés de séquences difficiles à aligner pour le lecteur. On peut espérer que ce nouvel écrivain, qui témoigne d'un talent authentique, saura désormais éviter les pièges de l'originalité à tout prix et se rapprocher du grand public. Genoveva Logan, une autre débutante, se sert d'une technique semblable, mais son roman* les Idoles de la grotte *se distingue par une sorte de bravade et un certain humour, par des extravagances et par les « voix » qui remplacent les personnages traditionnels. La suppression totale du roman ou, peut-être, seulement l'incapacité de certains nouvellistes à construire des édifices épiques selon les normes, est visible dans les volumes* l'Exode des chats *d'Alexeï Rudeanu (bon peintre d'atmosphère, hanté par les valeurs de l'anxieux, de l'étrange, du terrifiant et de l'énigmatique, observateur très exact des milieux sociaux — celui des tuberculeux, des militaires, des mineurs, etc. —et*

représentant, par là, d'un réalisme que nous appellerions « défiguré ») et la Nuit sur le côté long *de Norman Manea (prosateur que recommande avec chaleur le poète Miron Radu Paraschivescu, artiste prétentieux, intellectuel abstrait, dans les récits variés duquel, imprégnés parfois de certaines techniques du cinéma, un même personnage revient sans cesse, prenant l'apparence de différents âges — un personnage difficile à saisir). C'est une « pulvérisation » déclarée de la prose épique roumaine qui caractérise le volume de Mircea Săucan, réalisateur peu chanceux jusqu'ici de films modernes. Ce volume intitulé* la Chambre des enfants, *et qui fait penser un peu aux* Enfants terribles *de Cocteau, poursuit l'effort surréaliste de Vintilă Ivănceanu, — du roman duquel* Jusqu'à disparition *il a déjà été question dans la Revue Roumaine — avec moins de conséquence cependant et avec une diversité qui témoigne d'une incapacité d'organisation épique, mais aussi de virtualités prometteuses, dans le sens que la vieille dictée surréaliste y voisine avec des passages ayant un faux caractère naïf ou expressionniste.*

Pour passer aux nouvelles, mentionnons d'abord les recueils (dont certains comprennent des textes inédits) de la prose consacrée, à savoir: Eugen Barbu, le Martyre de Saint Sébastien, *Teodor Mazilu,* Prose Satyrique *et A. I. Ghilia,* Un Siècle nerveux. *Il s'agit de trois écrivains mûrs que le lecteur peut aborder avec confiance. Il convient de consacrer une mention spéciale aux volumes inédits de nouvelles* l'Age de bronze *de Iulia Soare* et la Brume des retours *de Maria Rovan. La première, une réaliste féroce, presque une naturaliste, la seconde — une romantique qui n'ignore pas les conquêtes de la prose du XXe siècle. Les deux sont significatives pour ce que nous avons appelé l'épanouissement de la prose féminine en Roumanie. Corina Cristea, une débutante, se situe dans le sillage de Iulia Soare avec* Mon Amie Si *(récits sur les rapports entre parents et enfants, colorés avec humour, mais, aussi, avec des notes morbides sinistres, dans un style qui se veut « dur »), tandis qu'Ana Barbu traite, dans son volume* Tempête de neige, *les vieux problèmes de la psychologie féminine et érotique rapprochant d'un pas... de la nouvelle génération certaines techniques utilisées dans un volume antérieur par Maria Rovan. Si H. Panaïtescu, un conteur moins fécond, poursuit dans son volume* Où es-tu Elie? *la série de ses confessions réalistes, des jeunes comme Ion Anghel, auteur d'*Alaude, *Virgil Nistor, auteur de* Spirales *et Florin Gabrea, auteur de* Hanimore, *s'exercent le premier à une prose lyrique, souvent très courte, bourrée de fantastique et de rêve, et le second à un lyrisme teinté çà et là d'abstraction ou d'humour, tandis que le dernier cultive un onirisme effréné, déformant le réel et flottant sur les vagues trompeuses de l'ambiguïté. Plus efficace, Vasile Baran nous offre dans* Comptez jusqu'à un *une nouvelle collection de « dragées » épiques où, sous une apparence flegmatique, il invente des situations absurdes à intention moralisatrice, d'une qualité certaine.*

Comme d'habitude, nous sommes obligés de passer succinctement en revue certains volumes qui se situent aux confins de la prose avec d'autres domaines. Le récit cinématographique de Titus Popovici sur Michel le Brave *(en fait, un impressionnant roman historique condensé), ainsi que la nouvelle également cinématographique de D.R. Popescu,* Trop petit pour une guerre aussi grande *(vous avez deviné, il s'agit de la seconde guerre mondiale vue par les yeux d'un enfant, des yeux que cet excellent prosateur a su rendre très grands et par là troublants).* L'Aventure fantastique *de Dan Smîntinescu et* Histoires des jours de la nuit blanche de *Cornel Rusu sont des livres pour la jeunesse, où les héros, des enfants, plus ou moins pubères, affrontent les cataclysmes de la première (D. Smîntinescu) et de la seconde (C. Rusu) guerre mondiale. Enfin, un volume massif de notes de voyages a été publié par Eugen Barbu, sous le titre de* la Faim d'espace, *et un autre, de dimensions moindres, par Veronica Porumbacu intitulé* Routes et jours. *Le volume* Faits divers *(comprenant des articles parus de 1934 à 1936 dans « Adevărul » sous le titre de la* Comédie Humaine) *appartient à cet écrivain éternellement jeune qu'est Demostene Botez, tandis que le titre* l'Age d'or de l'anticipation roumaine *est celui d'une anthologie de la science-fiction roumaine signée par Ion Hobana, qui comprend des textes représentatifs, à commencer par ceux du pionnier que fut Demetru G. Ionescu (1875), en passant par Al. Macedonski, Victor Eftimiu, Ion Minulescu, Tudor Arghezi, Victor Papilian et jusqu'à Ion Biberi (dont les vieux romans* Procès, *de 1935, et* Silhouettes dans le brouillard, *de 1937, ont été récemment réédités), et surtout Mircea Eliade.*

Critique, histoire littéraire et esthétique

Le secteur qui — dans les éditions — s'occupe d'histoire, de critique littéraire et d'esthétique a inscrit, en premier lieu, à son actif, dans l'intervalle dont s'occupe notre tour d'horizon, quelques œuvres intéressantes du domaine de la mise en valeur — selon la perspective scientifique actuelle — du patrimoine littéraire roumain. Un massif volume réédite, dans une forme anthologique, les Ecrits critiques et esthétiques *(Editions Littéraires) du professeur Mihaïl Dragomirescu (1868—1942), figure des plus controversées parmi les critiques de la première moitié de notre siècle. L'étude introductive détaillée, signée par Z. Ornea, se penche avec compréhension sur celui qui était considéré, avec exagération, comme un « dogmatique » de l'autonomie de l'esthétique; soulignant les erreurs esthétiques qui existent surtout dans le livre de base de Mihaïl Dragomirescu,* Science de la littérature, *l'étude introductive les explique en même temps par le prisme du contexte historique dans lequel le critique*

GEORGETA NEACȘU: Poupées (tapisserie laine haute lisse)

MARGARETA STERIAN: Masques (huile)

a développé son activité et qui indique les possibilités de remettre en valeur d'autres éléments essentiels, tels que la théorie du « chef-d'œuvre » ou certains essais de formalisation, pouvant être considérés comme appartenant à la préhistoire du structuralisme contemporain. Une autre anthologie critique est celle que l'on doit à Paul Cornea en collaboration avec M. Zamfir et consacrée à la Pensée roumaine à l'époque de 1848 — *Editions Littéraires (2 volumes), comprenant la période historique 1830—1860. Une première partie, renfermant des proclamations, des programmes politiques et des articles-programme, est suivie de textes de caractère social, politique et culturel, sélectionnés dans l'œuvre de 48 personnalités de l'époque, dont Nicolae Bălcescu, Vasile Alecsandri, I. Heliade Rădulescu, Mihaïl Kogălniceanu, Gheorghe Asachi, C. Bolliac, C.A. Rosetti, Al. I. Odobescu, Ion Ionescu de la Brad, D. Bolintineanu. Parmi les œuvres rééditées, signalons encore le troisième et dernier volume des* Ecrits *du critique Pompiliu Constantinescu, plume qui fit autorité pendant l'entre-deux-guerres. Mentionnons, parmi les morceaux les plus remarquables, les séries d'articles sur les critiques Titu Maiorescu et Eugen Lovinescu. A ce dernier — mais dans l'hypostase de romancier et de mémorialiste — Ileana Vrancea consacre une monographie —* E. Lovinescu, l'artiste *(Editions Littéraires), de fait, la seconde partie du livre paru en 1965 —* E. Lovinescu, le critique littéraire. *Auteur de romans tels que* Mili, Accord final, les Racines, *Eugen Lovinescu est considéré dans ses oscillations entre l'introspection brumeuse et la fresque épique objective (qui devient dominante dans « le chant du cygne » de l'auteur, le roman* Les Mălureni), *révélant en même temps sa prédilection pour le portrait d'analyse, réalisé souvent dans des tons mordants.*

Appréciés favorablement par G. Călinescu au moment de leur première parution (dans le périodique « Adevărul literar », 1936 — 1937), les « Entretiens de Profira Sadoveanu » avec différentes personnalités du monde littéraire et artistique (les écrivains N. Iorga, Liviu Rebreanu, Ion Minulescu, Cezar Petrescu, Tudor Arghezi, Ionel Teodoreanu, C. Stere, G. Ibrăileanu, Otilia Cazimir, Mihaï Codreanu, H. Y. Stahl, Demostene Botez et autres, les musiciens George Georgescu, Cella Delavrancea, G. Folescu, les peintres Th. Pallady, N.N. Tonitza, les acteurs Ion Morțun, Marioara Ventura, Lucia Sturdza Bulandra, V. Maximilian) sont réimprimés sous le titre de Etoiles et astres. *Un lyrisme discret est parsemé dans ces pages, écrites avec passion, dont les plus vivantes et les plus remarquables sont celles configurant le portrait de l'illustre père de leur auteur — Mihaïl Sadoveanu.*

Parmi les contributions à l'histoire littéraire roumaine signalons un nouveau volume du chercheur Alexandru Duțu — Explorations dans l'histoire de la littérature roumaine, *qui fait suite aux préoccupations du livre* Coordonnées de la littérature roumaine au XVIIIe siècle, *notamment en ce qui concerne l'étude de la période rationaliste (les chapitres « Encyclopédie roumaine », « Voltairianisme et rousseauisme », auxquels viennent s'ajouter des essais de littérature comparée, « Eminescu et le romantisme anglais », « Réceptivité à l'œuvre shakespearienne », et des articles sur des écrivains du XIXe siècle). L'exégèse consacrée à la pléiade des écrivains roumains classiques continue à être illustrée par des volumes tels que* la Poésie d'Eminescu *de Dumitru Popovici (imprimé dans la collection « Lyceum » des Editions de la Jeunesse, d'un cours tenu en 1947—1948 à l'Université de Cluj et qui a éveillé de grands échos) ou* le Style poétique de Ion Creangă *de Gh. Tohăneanu (Editions Littéraires), où il est démontré —par une minutieuse dissection du pittoresque stylistique propre au conteur de Humulești — que « le langage populaire » de Creangă est le résultat d'un processus complexe de filtrage et de réélaboration de l'expressivité folklorique, processus dû à un artiste cultivé, maître accompli dans l'art de la narration et du dialogue. C'est également une sommité de la poésie roumaine, appartenant cette fois-ci au XXe siècle, qui fait l'objet de la micromonographie de Dinu Pillat —* Ion Barbu *(Editions de la Jeunesse). Au portrait et à l'essai biographique viennent se joindre deux chapitres — l'un exposant l'évolution de la poésie barbienne depuis le parnassianisme des débuts jusqu'à la concentration abstraite du volume* Jeu second, *l'autre suivant l'écho que cette poésie éveille dans l'audience critique contemporaine.*

Le volume de George Munteanu, Etudes littéraires *(Editions Littéraires), se situe entre l'histoire littéraire et l'analyse stylistique; son auteur, formé à la fois à l'école de Tudor Vianu et à celle de George Călinescu, allie l'exposé clair, systématique à une fine gradation expressive, qui transmet presque toujours au lecteur le plaisir avec lequel l'acte critique a été réalisé. Intéressantes pour leur esprit de synthèse sont les études « Perspective sur la systématisation des arts » et « Parémiologie », ainsi que celles consacrées à la ballade populaire « Maître Manole », à Mihaïl Sadoveanu ou à George Călinescu. Dans* la Prose des poètes *(Editions Littéraires), Virgil Ardeleanu, critique actif attaché à la revue « Steaua » de Cluj, concentre son intérêt sur « la belle prose », définie par « la sensibilité et l'éclat du style » — genre distinct, cultivé particulièrement par certains grands maîtres du vers, tels que, par exemple, ceux commentés dans le livre présent: Vasile Alecsandri, Mihaï Eminescu, Al. Macedonski, Dimitrie Anghel, Ion Vinea, Vasile Voiculescu. Natif de Cluj lui aussi, Mircea Tomuș réunit dans* Carnet critique *(Editions Littéraires) un certain nombre de ses chroniques littéraires sur la poésie, la prose et la critique de ces dernières années, auxquelles viennent s'ajouter une série de « Problèmes », parmi lesquels nous remarquons les articles sur la poésie hermétique et ses perspectives. Quant à la dernière partie, intitulée « En marge de l'histoire littéraire », nous en soulignons une belle étude réalisée à partir d'une perspective inédite sur le classicisme de la poésie de Lucian Blaga, rangée généralement jusqu'à maintenant plutôt sous le signe de l'expressionnisme. Sous la même étiquette de la collection « miroir », mais d'un caractère journalistique plus accentué se situent les* Commentaires critiques *de Simion Bărbulescu, attiré aussi bien par les grandes figures de la poésie et de la prose roumaine que*

par les problèmes du comparatisme, tels que la circulation d'un thème dans la littérature universelle, ou la réceptivité de certaines valeurs mondiales dans une littérature nationale quelconque, en l'espèce les lettres roumaines.

Les études de littérature universelle sont depuis longtemps un domaine de belles réussites de la critique roumaine. Il convient de citer à ce propos, en premier lieu, la monographie Blaise Pascal *due au professeur d'université Nina Façon. Fruit d'une longue méditation et d'une vieille passion, ce livre captive tout de suite son lecteur par la tension intellectuelle transparaissant derrière la phrase élégante et posée. Expliquée par des détails biographiques, par le climat spirituel et le contexte historique, la passion pour les sciences et la philosophie de l'auteur des* Provinciales *répand des échos suggestifs jusque dans l'époque contemporaine, échos qu'il convient d'accueillir comme cette éternelle aspiration vers la Vérité, apanage de l'Etre humain. On constate également — dans le même genre des monographies, une véritable floraison d'italianité. Spécialiste bien connu dans ce domaine, auteur jusqu'à présent de quatre volumes d'« Etudes italiennes » et de plusieurs livres consacrés à Dante et à Carducci, écrits qui font autorité, le professeur d'université Alexandru Balaci est de nouveau présent dans les librairies avec un* Francesco Petrarca *et un* Niccolo Machiavelli *(Editions de la Jeunesse, collection « Hommes célèbres »), deux remarquables portraits, réalisés dans des lignes vigoureuses, dynamiques, faisant ressortir l'érudition des personnalités qui en font l'objet, la haute maîtrise dont ils ont fait preuve, et notamment la valeur de l'exemple qu'ils nous ont donné par leur conception éthique. Dans la collection « Monographies critiques » des Editions de Littérature universelle a également été publiée une étude dédiée à l'un des plus remarquables représentants de la Renaissansce italienne : il s'agit de G. Boccace, volume sobre aux problèmes parfaitement systématisés, que signe Mihaela Şchiopu. Auteur, il y a déjà quelque temps, de certaines* Orientations dans la littérature étrangère *et de* Scènes de la vie de Shakespeare, *qui ont rapidement conquis une large audience, Mihnea Gheorghiu revient à « l'essai lyrique » avec une suite intitulée* Dyonisos *(Editions Littéraires), où la première place est occupée par des problèmes du théâtre mondial contemporain (la section « Melpoménades » comprend des réflexions sur Shakespeare, Corneille, Goldoni, Tolstoï, Tchekhov, Shaw, Rostand, Gorki, Brecht, C. Figueirredo, etc.; elle est complétée par un aperçu sur l'histoire s'étendant sur deux millénaires et demi du théâtre). Le style associatif, la grande mobilité entre la donnée livresque et la confession autobiographique confèrent au livre un charme particulier.*

Deux parutions importantes dans le domaine des études de littérature antique s'occupent du même sujet: la tragédie hellénique. L'une d'elles est une œuvre posthume du professeur Aram Frenkian (1898—1964) sur le Sens de la souffrance humaine chez Eschyle, Sophocle et Euripide *(Editions de Littérature universelle). Savant de réputation mondiale dans le domaine de la philosophie grecque et orientale, Aram Frenkian pénètre dans les profondeurs du concept de « destinée tragique » avec une simplicité représentant peut-être la meilleure voie vers l'entendement de la grandeur de ces créations titanesques. Disciple de Frenkian, à la mémoire duquel il dédie son livre,* Moïra, Mythos, Drama, *Mihaï Gramatopol considère la poésie tragique athénienne dans la double perspective de la résonance qu'elle a dû avoir dans l'âme des contemporains d'Eschyle et de Sophocle, ainsi que dans la conscience de l'humanité moderne, de sorte que son étude débute par un chapitre détaillé sur les « Réalités contemporaines dans la tragédie attique », pour s'achever avec le triptyque « La Tragédie attique sur les scènes contemporaines », « La Tragédie grecque et le théâtre moderne », « Les valences modernes de la tragédie grecque ».*

Nous ne voulons pas clore ce tour d'horizon sans signaler la parution d'un volume rempli de suggestions concernant un problème des plus discutés dans l'esthétique moderne: Autonomie et responsabilité dans l'art *(« Bibliothèque de Philosophie et de Sociologie » des Editions Politiques) par Radu Sommer. D'une tenue intellectuelle exemplaire, ouvrant de larges perspectives à l'intelligence de l'art moderne, ce livre est un début, depuis les positions explicites du matérialisme dialectique, sur les rapports entre esthétique et éthique, en tant que sphères distinctes mais nécessairement interférentes dans le domaine de la création artistique de tous les temps. Un débat qui vaut certainement la peine d'être poursuivi et approfondi.*

LECTOR

ÉCHOS

Les travaux de la 5e session annuelle et de l'Assemblée générale de la Société Internationale « Lenau » (dont le siège est à Vienne) se sont déroulés du 14 au 17 septembre 1969 à Timişoara, avec la participation de plus de 70 chercheurs de la R. D. Allemande, de la R. F. d'Allemagne, d'Autriche, de France, de Hongrie, de Pologne, de Roumanie, de Tchécoslovaquie, de Yougoslavie, etc. Aux débats ont pris part, entre autres, le professeur Josef Wondrak (Vienne), président de l'Association, le Dr. Nikolaus Britz, secrétaire de l'Association (Vienne), les professeurs Antal Weber (Budapest), Milan Mojasevic (Belgrade), Gerhard Neumann (Freiburg), Antal Made (secrétaire du Conseil scientifique), Elemir Terray (Bratislava), Wolfgang Martens (Münster). Nous mentionnerons parmi les communications roumaines présentées à cette occasion, celles du professeur d'université Dr. Liviu Rusu (« Esprit et caractère de la littérature roumaine »),

du professeur d'université Dr. Sevilla Răducanu (« La poésie de Lenau en Roumanie »), du professeur Dr. Victor Iancu (« Lenau et l'esprit autrichien »), de Nicolae Balotă (« Rilke dans la littérature roumaine »), Grigore Tănăsescu (« La nostalgie chez Eminescu et Lenau »), Franz Liebhard (« La famille de Lenau au Banat »). Les professeurs roumains Victor Iancu, Jean Livescu, Sevilla Răducanu, les poètes Zoltan Franyo et Franz Liebhard et le critique Nicolae Balotă ont été cooptés au Conseil scientifique de l'Association.

• A la Conference des dirigeants des unions d'écrivains des pays socialistes, qui a eu lieu à Bucarest du 23 au 27 février, ont participé des délégués de Bulgarie, Tchécoslovaquie, Cuba, R. D. Allemande, Hongrie, Mongolie, Pologne, Roumanie et Union Soviétique. La Conférence a été présidée par l'académicien Zaharia Stancu, président de l'Union des Ecrivains de la République Socialiste de Roumanie, chef de la délégation roumaine. Les travaux de la Conférence, qui furent placés sous le signe de l'anniversaire du centenaire de Lénine, ont occasionné de larges échanges d'opinions sur les activités des écrivains. Les débats ont mis en évidence les relations fructueuses établies entre les unions d'écrivains et ont offert de nouvelles suggestions pour leur élargissement. Le 26 février, les membres des délégations ont été reçus au Palais de la République par Nicolae Ceaușescu, président du Conseil d'Etat de la République Socialiste de Roumanie.

LA LITTÉRATURE ROUMAINE DANS LE MONDE

• Le volume de nouvelles fantastiques *l'Equinoxe des fous* de A. E. Baconsky a été publié en Autriche par les Editions «Styria» dans une version allemande de Max Demeter Peyfuss ; le roman *la Fosse* d'Eugen Barbu a été édité en R. P. Hongroise (éditions « Europa ») dans la traduction de Tibor Balint ; Nevena Kanourkova signe la version bulgare du recueil de nouvelles et d'esquisses *Dans le monde de la justice* du prosateur roumain de l'entre-deux-guerres Alexandru Brătescu-Voinești (Editions « Narodna Kultura »); le roman *les Libertins du Vieux-Palais* de Mateï Caragiale, l'un des chefs-d'œuvre de la prose roumaine, vient d'être édité en la version française de Claude Levenson, dans la collection « Vent d'est, vent d'ouest » des Editions « Age d'Homme » de Lausanne. C'est en français également que vient de paraître à Paris, aux Editions du Seuil, dans la traduction de l'auteur même, le roman *Entre le jour et la nuit* d'Henriette Yvonne Stahl, écrivain roumain de renom. D'autre part, en R. D. Allemande on a publié les romans *Nu-pieds* de Zaharia Stancu (nouvelle version de Walter Fabius et Georg Maurer aux Editions « Volk und Welt », en collaboration avec la maison roumaine « Meridiane ») et *Asklepios* de Horia Stancu (collection « Romans historiques » des Editions « Neues Leben », adaptation de Ingeborg Seidel).

Parmi les traductions de poésie roumaine récemment parues à l'étranger signalons un recueil de *Poésies* de Mihaï Eminescu (version néerlandaise de Gerard de Ridder, aux Editions « Melenhoff » des Pays-Bas), *l'Anthologie de la poésie roumaine contemporaine* (Editions Peter Owen de Grande-Bretagne — choix et adaptation de Roy McGregor Hastie) et les vers des poètes roumains Mihaï Eminescu, Lucian Blaga, Octavian Goga, Tudor Arghezi, Adrian Maniu, Emil Isac, Mihaï Beniuc, Victor Eftimiu, etc. traduits par Zoltan Franyo dans le cadre de l'anthologie *Méridiens lyriques*, parue aux Editions « Europa » de Budapest.

• Fin 1969 (du 16 au 18 octobre), la seconde conférence nationale de littérature comparée a eu lieu à Bucarest sous l'égide de l'Institut d'histoire et de théorie littéraire « George Călinescu » de l'Académie de la R. S. de Roumanie. Après un exposé de synthèse présenté par l'académicien professeur Alexandru Dima, directeur de l'Institut, au sujet des « Objectifs du comparatisme roumain » (études de folklore comparé ; rapports de la littérature roumaine avec les autres littératures, surtout avec les littératures des peuples voisins ; les Roumains, tels qu'ils apparaissent dans les littératures étrangères et les étrangers tels qu'ils apparaissent dans la littérature roumaine ; la théorie de la littérature comparée, etc.), plusieurs communications intéressantes ont été présentées, dont nous mentionnerons *la Tentation du moderne dans la littérature italienne* par le professeur d'université Nina Façon, *la Nouvelle critique française et les problèmes du comparatisme* par le professeur d'université N. I. Popa, *la Littérature comparée et la philosophie de la culture* du professeur d'université Ion Zamfirescu, *Conditions de développement d'une nouvelle rhétorique* de Vera Călin, maître de conférences, *les Rapports entre les traductions et le public au XIXe siècle* de Paul Cornea, maître de conférences, *la Critique du style dans l'étude comparée de la littérature homilétique-parénétique* de Pandele Olteanu, maître de conférences, *Aspects de la fable ésopique méditerranéenne des certaines littératures d'Europe* de I. C. Chițimia, études de littératures comparées roumano-françaises (prof. Ion Brăescu, Liviu Birăescu, Roxana Sorescu, Margareta Dolinescu, Dan Mănucă, Mircea Popa, Cornelia Ștefănescu), roumano-slaves (Mihaï Novicov, Ion Petrică, Mihaï Mitu et Valentin Chelaru, C. Barborică), roumano-anglaises (Leon Levițki, Ileana Verzea), roumano-allemandes (prof. Liviu Rusu, Grigore Tănăsescu, etc.).

Le 5e Congrès de la Société internationale de recherches sur les narrations populaires, qui a siégé l'année dernière à Bucarest, a réuni des chercheurs de la R. F. d'Allemagne, de Belgique, des Etats-Unis, de France, de Grande-Bretagne, de Norvège, de Roumanie, de Tchécoslovaquie, d'Union Soviétique et de Yougoslavie, dans le cadre d'une large séance de communications ; les folkloristes roumains ont présenté des études portant sur la genèse des narrations populaires (C. Bărbulescu, I. C. Chițimia, M. Novicov), les problèmes du personnage (C. Eretescu), les problèmes de littérature comparée (Gh. Vrabie, L. Bîgu-Georgescu, I. Taloș, Pavel Ruxăndoiu).

MIHNEA GHEORGHIU

Le Théâtre et le monde d'aujourd'hui

S'ils étaient obligés de répondre par une conclusion sans nuances à la question de savoir pourquoi de nos jours il y a si peu de pièces du théâtre universel qui nous mettent en gaîté (transformant ainsi en question la conclusion du message de Peter Brook à l'occasion de la Journée Mondiale du Théâtre), les hommes de théâtre répliqueraient à coup sûr : « trouvez-vous que le monde où nous vivons offre une vision plus réconfortante ?». Le ton résigné, ou bien passionné, des discussions sur *le thème du théâtre dans le monde d'aujourd'hui* n'indique-t-il pas que nous soyons encore dans l'univers empirique qui a toujours dominé ce secteur de la création et de l'existence humaine ?

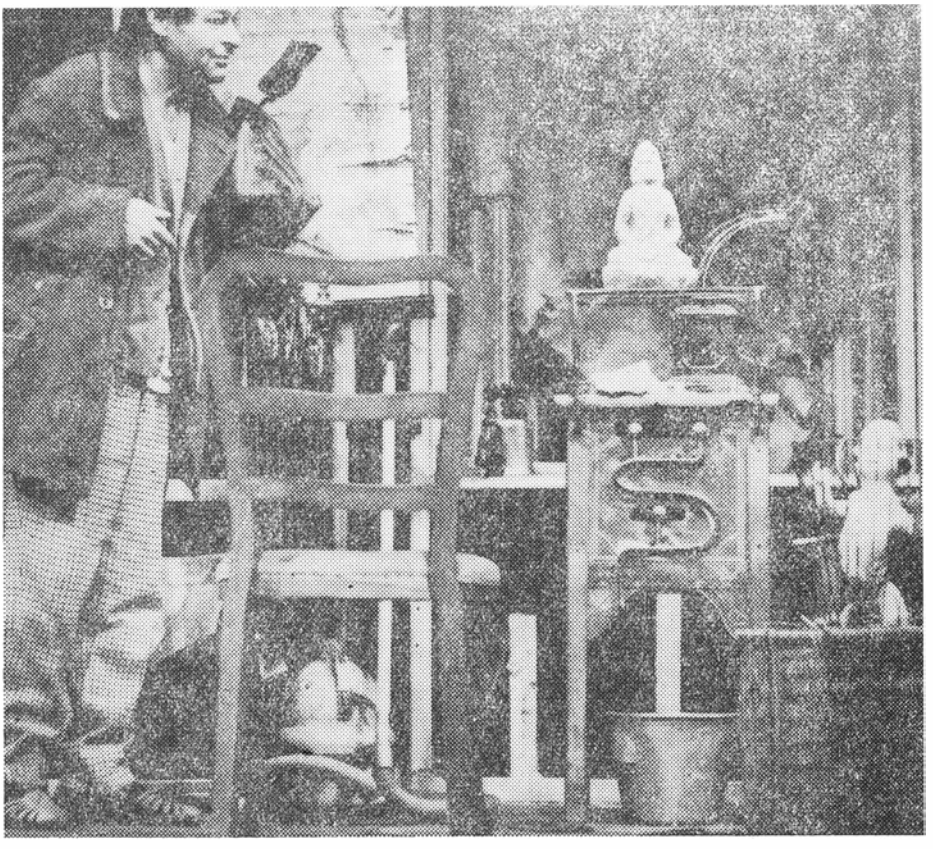
«Création et existence», tels sont les termes qu'on pourrait appliquer à la pratique du théâtre du moment même où Diderot et Lessing lui ont donné un sens commun, jamais démenti depuis deux siècles.

A Piatra-Neamț, petite résidence départementale de Roumanie, autrefois paisible station climatique, le Théâtre d'Etat local a courageusement décidé de se transformer en théâtre d'idées et de jeunes comédiens. Le résultat ? En deux ans seulement, devenu théâtre en vogue, il a obtenu un succès éclatant sur la base d'un répertoire européen d'avant-garde. Toutefois, en 1969, il faut noter une comédie d'Oliver Goldsmith *(She Stoops to Conquer)* et un Brecht *(la Bonne Ame de Sé-Tchouan)*. Pour expliquer son « retour », le jeune metteur en scène Andrei Șerban a invité ses collègues de la même génération à un colloque ouvert sur la « fascination des classiques ». Ce phénomène n'est pas seulement local. Le monde du théâtre, à cette heure de carrefour, se recommande d'un passé certifiant sa personnalité présente.

C'est un processus qu'on peut identifier dans tous les domaines touchant à l'art du spectacle et qu'on ne peut définir qu'avec l'aide de la sociologie.

En parlant de sa pièce *le Prix*, qui a obtenu un gros succès, Arthur Miller disait que « c'est une pièce sur l'impact du passé ». C'est cette même pièce, ainsi que *le Gardien* de Pinter, qui ont été mis en scène au « Teatrul Mic » de Bucarest, qui s'est axé sur l'actualité. (Mais on observe, là aussi, ce phénomène de la « fascination des classiques » puisqu'il a présenté *l'Officier recruteur* de George Farquhar !). Il est impossible en dehors du spectacle lui-même, de faire l'analyse littéraire du texte dramatique en vue d'appuyer avec un nombre d'arguments suffisants la configuration de « création et d'existence ». Il faut saisir les rapports existant entre la forme de l'œuvre dramatique, les conditions techniques de représentation théâtrale, et la composition sociologique du public. Un Pinter, par exemple, qui ne donne aucune indication sur le passé de son personnage présente aux yeux des spectateurs le même intérêt que Miller qui préfère en ce qui le concerne entrer dans la biographie de ses héros et considère que chez Pinter il s'agit d'une sorte de naturalisme tendant à rester à la surface de la réalité. « J'essaye d'analyser quelque chose et pourtant il faut tenir compte du passé car, à mon avis, il est pratiquement impossible sans cela d'individualiser les gens. »

Le Gardien
de Harold Pinter



Scène de *la Bonne Ame de Sé-Tchouan* de Bertolt Brecht

Dans le dialogue avec le public, voire avec la société, le statut social de l'auteur et du comédien, ainsi que les degrés de culture des différentes classes ont la même importance, lorsqu'il s'agit d'une synthèse théâtrale, que l'image collective que se fait la société de l'un ou l'autre des moments de sa civilisation.

Et Miller dit vrai quand il observe « qu'on ne peut parler cinq minutes avec quelqu'un, fût-il plombier, charpentier ou n'importe quoi, sans parler sociologie », et cela signifie que l'homme d'aujourd'hui, sur le plan intellectuel, s'approprie de plus en plus ses conditions de vie, et que, par conséquent, le théâtre dans le monde actuel court un risque énorme à ne pas tenir compte, à son tour, de *l'ensemble des aspirations* de l'homme par rapport à son milieu, comme disait Henri Lefebvre au forum architectural de Cannes qui eut lieu au printemps dernier.

Dans le théâtre contemporain ainsi que dans sa théâtrologie on constate un bouillonnement d'idées dont se dégage une double impression d'abondance et de confusion. Nous traversons une période de « rationalisation », qui a tendance à éliminer le créateur du cadre de vie, dans un univers libéré des tâches serviles du divertissement mais insuffisamment adapté (peut-être même se trouvant dans l'impossibilité de le faire) à l'énorme diversification psycho-sociale de l'auditoire national et international.

Dans les pays où le théâtre n'est plus matériellement soumis aux avatars de l'imprésario privé, et où il est donc libéré de l'obligation humiliante de flatter un goût public douteux, le problème de la démocratisation du théâtre a revêtu différentes formes. En Roumanie, pour éviter l'éventuelle incompatibilité de l'audience publique et de l'initiative du créateur, c'est l'Etat qui couvre les différences existant entre le coût réel du billet et son prix de vente, laissant à la direction artistique et administrative du théâtre tout le loisir pour obtenir le succès attendu. Mais les lois du succès sont, quant à elles, imprévisibles.

Revenons enfin au problème fondamental du thème proposé, c'est-à-dire à son aspect le plus important : le monde d'aujourd'hui se reconnaît-il dans le répertoire du théâtre actuel ? Car on peut réaliser, comme à Grenoble, un spectacle d'avant-garde, avec « l'étude stéréo » de Michel Butor *6.810.000 litres d'eau par seconde* et avec *Baudelaire* de Béjart, mais il s'agit de comprendre, en égale mesure, que si le temps et l'espace des arts dramatiques d'aujourd'hui refusent de devenir le musée du grand répertoire, la crise peut intervenir chaque fois et partout où notre réalité (non altérée par une image mythifiée) ne se transpose en elle-même sur les planches du théâtre. Mais savoir en quoi réside cette réalité nécessaire c'est un autre problème, fondamental surtout au niveau contemporain de la connaissance, un problème philosophique, celui du rapport existant entre l'existence et la conscience, entre la liberté et la nécessité et, finalement, le problème des rapports entre l'individu et la collectivité à un moment historique donné. *That is the question.*

Les centres nationaux de calcul peuvent être en possession des conclusions les plus surprenantes, sur la base des données recueillies et analysées compte tenu des besoins matériels ou intellectuels des habitants du pays respectif dans une période déterminée. On peut savoir ainsi, à l'aide des ordinateurs, si Albee ou Armand Gatti, Osborne ou Dürrenmatt répondent mieux que nombre de leurs collègues ou des classiques aux questions torturantes de notre époque, dans les conditions d'un monde si différencié du point de vue structural qu'il ne peut plus échapper à l'obsession de la guerre tout en la pratiquant sur de grandes zones géographiques, en dépit de la raison la plus élémentaire. A coup sûr le progrès n'éliminera pas le créateur en faveur du technicien ou de la machine. La nouvelle philosophie du fait artistique, que les sociologues de la culture pratiquent aujourd'hui avec prédilection, a pour but justement de se débarrasser jusque des notions « d'œuvre » et de « créateur » qui auraient trop longtemps bloqué notre pensée critique pour opter en faveur des « échantillons du sol » des arts, en partant de la réalité sociale du prix accordé par le public consommateur, le fait en soi-même résidant — d'après Robert Escarpit — seulement dans l'échange, la communication, le déplacement de l'œuvre finie de l'auteur vers le public. Et nous voilà revenus à la relativité des lois du succès, car nous ne pouvons être d'accord avec une méthodologie selon laquelle le diplôme d'honneur du meilleur spectacle doit être accordé en fonction du nombre plus ou moins grand des entrées payées.

Accepter un tel critère c'est abandonner tout espoir. Toutefois nous soumettant à la méthodologie, nous avons prélevé un « échantillon de sol » qui nous a paru concluant. Au principal théâtre municipal de Bucarest, « Lucia Sturdza Bulandra », on a joué, salles combles, trois pièces appartenant à trois époques différentes du théâtre universel : *la Mort de Danton* de Büchner, une dramatisation pour deux personnages d'après *le Neveu de Rameau* de Diderot et *les Victimes du devoir* de Ionesco. Que doit-on en conclure en ce qui concerne la communication auteur-spectateur ? D'après quels critères agit le mouvement théâtre-public ? Mais le mouvement contraire ? Car il existe, à coup sûr, un mouvement contraire et même très pressant. Nous sommes placés devant une énigme qui nous rend l'espoir, peu à peu : la vision de ces inquiétudes intellectuelles est reconfortante.

L'important c'est la rose. C'est-à-dire l'homme, lorsqu'il mérite cette comparaison à titre gratuit ou lorsqu'il a conscience de ne pas la mériter. Et le théâtre remplira son office chaque fois qu'il placera l'homme devant son image fidèle ou absurde, « car l'homme absurde est celui qui ne change jamais ».

Deux „contes" cinématographiques

Le film réalisé par Elisabeta Bostan *Jeunesse éternelle et vie immortelle* est un conte. Son titre est, d'ailleurs, emprunté à un conte célèbre faisant partie du non moins célèbre recueil de folklore épique roumain, réalisé — au cours du siècle dernier — par l'écrivain Petre Ispirescu. Le thème de la poursuite de la jeunesse éternelle et de l'immortalité est un élément commun dans le folklore de presque tous les peuples. Chez Ispirescu, le conte acquiert plus de consistance psychologique, car il insiste sur l'effondrement violent subi par la structure de la matière organique, lorsque le temps, arrêté pendant des centaines d'années, reprend brusquement son mouvement au bout d'une si longue immobilité. Ce qui impressionne, dans le conte d'Ispirescu, c'est l'attente exaspérée de la Mort, à la faux de laquelle le mortel rétif échappait sans cesse. « S'il m'avait fallu attendre encore — dit la Mort — j'aurais fini par mourir moi-même. » Cependant, l'originalité du film d'Elisabeta Bostan est due à d'autres aspects, à une autre interprétation. Ce qu'il expose ce n'est pas la tristesse d'avoir perdu l'immortalité, mais l'âpre joie de s'en être débarrassé, d'avoir atteint la situation combien plus noble, plus passionnante, qui est justement celle de l'être mortel. L'héroïne de la narration cinématographique est fille de roi, mais c'est aussi une fée. Et, semble-t-il, condamnée à être une créature surnaturelle, destinée même à un éternel célibat, si quelque Prince Charmant ne parvient pas — pour la mériter — à accomplir des prouesses extraordinaires. Et quand, réunis et mariés, ils se promènent dans la forêt et qu'il boit « l'eau de l'amour » à la fontaine interdite qui supprime l'immortalité, qui ramène le demi-dieu serein à la condition humaine révelant à son âme soucis et émotions, la belle fée prend dans ses paumes de l'eau de cette fontaine et dit: « Pleinement consciente, de mon propre gré, je bois de cette eau pour devenir mortelle, pour connaître les joies, et les tristesses et les amertumes, auprès de toi, ô, mon bien-aimé ! ô, élu, de mon cœur ! » Ce dénouement original prête une humanité nouvelle à la vieille histoire. Il la modernise, tout comme dans *J'ai épousé une sorcière* de René Clair, le conte s'achève, à peu près de la même façon, en montrant que la force de l'amour est de loin supérieure aux puissances occultes.

Du point de vue plastique, le film (en Eastman colour) est d'une grande beauté. Paysages, costumes sont féeriques et raffinés, et les actions surnaturelles — grâce à d'excellents spécialistes du truquage — vous donnent, en effet, le sentiment d'écouter un conte bleu, au point qu'on arrive à trouver naturelles des choses physiquement impossibles. Toujours du point de vue cinématographique, rappelons que, jusqu'à présent, presque toutes les bonnes transpositions à l'écran de contes de fées usaient d'un artifice: l'humour, le comique, la charge, la parodie. L'emploi réussi de ces subterfuges a imprimé une certaine originalité, une certaine saveur aux rares films de ce genre, dont *le Sorcier d'Oz*, *le Bouffon du roi*, *le Songe d'une nuit d'été* ou la production roumaine *Si J'étais Harap-Alb* de Ion Popescu-Gopo. Le film d'Elisabeta Bostan, dédaignant les recettes éprouvées de ses prédécesseurs, traite le conte franchement, dans l'esprit qui le caractérise, c'est-à-dire comme ce qu'il est en effet: une histoire sensationnelle, qui s'interdit la plaisanterie, la caricature, la blague. Le conte est une aventure sérieuse, grave. Rappelez-vous les contes bleus de Perrault, les plus célèbres contes de fées du folklore universel. Vous n'y trouverez ni farces, ni bons tours, mais une constante attitude tragique et exaltée. Difficile besogne. A laquelle Elisabeta Bostan a osé s'atteler et qu'elle a menée à bonne fin.

★

Aux Studios « Animafilm », Ion Popescu-Gopo, celui qui, en 1957, a donné, avec *Brève Histoire*, une seconde Bible du dessin animé, point de départ de la « nouvelle vague » ou « du cinéma d'avant-garde » qui vint plus tard, fait cette fois encore un nouveau bond qualitatif, changeant de manière, mais demeurant toutefois fidèle à cette « seconde Bible » dont nous parlions. Tout en conservant son bout d'homme initial, petit bonhomme schématique, ridicule et surtout gentil (contrairement aux homoncules de la « nouvelle vague » qui sont, à notre avis, inutilement hideux). Il a conservé l'absence de tout décor environnant

Scènes de
Jeunesse éternelle
et vie immortelle

'sa grande innovation de 1957, aujourd'hui évangile de l'avant-garde). Mais aujourd'hui dans son film *Embrasse-moi vite*, le bout d'homme est encore plus schématique. Sa tête n'a plus ni yeux, ni nez, ni bouche, mais en restant tout de même charmante, enjouée et pleine d'expressivité. Et puis, la grande innovation, c'est que le film n'est plus en couleurs, mais blanc et noir, et néanmoins d'une beauté et d'une parfaite harmonie de tons. Voici le sujet de l'histoire (qui ne dure que six minutes): Un petit bonhomme prie un autre petit bonhomme de l'embrasser. Pour le récompenser, celui qui vient d'être embrassé grimpe et s'installe confortablement sur la tête de celui qui l'a embrassé. Les embrassés et les embrasseurs se multiplient comme les punaises, formant des pyramides et des sarabandes qui se forment et se défont, montant et dégringolant avec, comme mécanisme, le baiser bref et l'escalade immédiate sur la tête de l'embrasseur. A un moment donné, les peuples évoluent. Le baiser change d'effet. Désormais il sera suivi d'une fraternelle poignée de main. La pyramide hiérarchique et instable se change en ronde, en une guirlande de la fraternité. Croyez-vous que cela plaise aux petits bonshommes? Comment trouveraient-ils cela à leur goût? L'escalade sur le chef de celui qui vous embrasse est fascinante et pleine de péripéties. Les petits bonshommes voudraient revenir au bel « autrefois ». La révolution commence par une audacieuse aventure. La Terre, toute la Terre, avec tous les bouts d'hommes qui sont dessus, fait à la Lune le signe franc-maçonnique consacré (une tape impérative avec le doigt sur le dos, c'est-à-dire « allons, embrasse-moi ! »). La Lune — bête comme elle l'est — s'exécute. Et hop ! La Terre grimpe et s'asseoit sur sa tête...

L'image du nouveau film de Gopo est claire et soignée, d'une élégance dans la précision qui vous enchante.

D. I. SUCHIANU

PRIX DU THÉÂTRE

Parmi le prix décernés par le jury du «Festival national de théâtre» de 1969 mentionnons: Les prix réservés aux meilleurs spectacles: *Dame Chiriţa* par Tudor Muşatescu, d'après Vasile Alecsandri (au Théâtre National « I. L. Caragiale » de Bucarest — mise en scène de Horea Popescu): *Ces anges désolés* par D. R. Popescu (au Théâtre de Tîrgu Mureş — mise en scène d'Eugen Marcus).

Prix de la mise en scène: Dinu Cernescu (pour *Absence* de Iosif Naghiu — théâtre « Giuleşti » de Bucarest); Sorana Coroamă (pour *Le Sagittaire* de Ion Omescu au Théâtre National « Vasile Alecsandri » de Jassy).

Les prix de l'interprétation ont été accordés aux acteurs: Olga Tudorache et G. Ionescu-Gion.

Les prix de la revue « Teatrul » pour l'année 1969:

— prix de dramaturgie—à l'écrivain D. R. Popescu;

— prix d'interprétation féminine — à Leopoldina Bălănuţă et Silvia Ghelan;

— prix d'interprétation masculine — à Emil Botta et George Constantin;

— prix de la mise en scène — à Radu Penciulescu et Crin Teodorescu.

« La Nouvelle narration »

Un illustre commentateur d'art, de l'étranger, soutient que « le premier attribut de l'art moderne est de ne pas raconter ». Selon André Malraux, l'art moderne cède le pas à la variété des expressions personnelles, à l'invention de formes et de procédés techniques, quels que soient les sujets ou les motifs suggérés par la réalité.

Cette opposition entre la découverte de formes nouvelles, d'une part, et l'interprétation de la réalité humaine, d'autre part, nous semble tirée par les cheveux. Si l'on en juge d'après les grands génies roumains et universels, l'invention de formes nouvelles, de langages novateurs n'est pas le fait de ceux qui ont fait fi de la réalité, prise dans ses diverses coordonnées, au contraire. Léonard de Vinci, Rembrandt, Le Gréco ont inventé de nouveaux moyens d'expression; de même, plus tard, Manet, Cézanne, Van Gogh, Gauguin ou, en Roumanie, Grigorescu, Luchian, Andreescu et, de nos jours, Ghiață, Țucuescu, Bunescu, Catargi, Ciucurencu, Baba.

Parfois, les grands créateurs ont perfectionné et diversifié des éléments empruntés à leurs prédécesseurs, tel Shakespeare, qui a porté aux plus hauts sommets l'art des dramaturges élisabéthains, et, en peinture, Delacroix qui a exprimé à sa manière ce qu'il avait trouvé de fécond chez Rubens. En musique, Haydn et Mozart, bons amis, se sont influencés l'un l'autre, dans certaines de leurs œuvres, sans perdre pour autant le moins du monde leur génie ou leur personnalité propre. Il en est parmi les artistes qui s'appliquent à parfaire les données antérieures et le contact avec les vérités du monde contemporain; d'autres ouvrent des voies qui ne sont pas sans quelque rapport avec d'autres, antérieures.

Il est intéressant de relever que ce même Malraux qui soutenait que la disparition de la narration était l'une des caractéristiques de l'esthétique moderne, fait la remarque suivante à propos de Léonard de Vinci: « Peut-être n'est-ce pas un pur hasard si, parmi tous les grands peintres, celui ayant exercé l'influence la plus large et la moins spécifique, fut l'un des rares hommes pour lesquels l'art ne fut pas une obsession exclusive ou la vie même. » Et un autre commentateur, doublé d'un artiste moderne, explique cette affirmation justifiée: « la découverte d'une nouvelle manière de peindre n'a jamais suffi aux grands peintres pour être vraiment grands ».

Que signifie tout cela? Tout d'abord que l'art ne dépend pas seulement des moyens d'expression, e'qun art, le créateur authentique n'apporte pas que ses recherches extérieures, mais aussi ses idées, ses sentiments et son expérience humaine. Cela veut dire encore que — outre leurs dons de vision et de sensibilité, les grands artistes apportent des idées, des souvenirs, des aspirations qui contribuent à élargir la vision, à enrichir ou à renouveler la technique et qui sont générateurs de formes, de couleurs, d'harmonies inédites.

Il est vrai que, au cours des dernières décennies, on décrit moins les choses vues et vécues et qu'au contraire, on cherche, par divers moyens, à suggérer ce que l'artiste sait, éprouve, imagine, ce dont il rêve, qu'on use d'images synthétiques, de procédés en raccourci, de métaphores ou de symboles. La narration n'est plus descriptive dans le sens naturaliste, avec un abus de détails inutiles. Au demeurant, les grands artistes n'ont jamais essayé d'imiter ou de copier les choses vues, mais de les interpréter sous un angle de vue, par des procédés, des accents ou des formes personnels. Ce n'est qu'au cours des dernières décennies qu'il s'est produit une rupture entre les choses perçues et pensées, d'une part, et de l'autre les choses exprimées au moyen d'abstractions, grâce à des signes plus ou moins lisibles. Ce n'est que durant les dernières décennies que s'est manifestée la théorie que l'homme de l'ère atomique, l'homme des vérités scientifiques que l'on connaît mais que l'on ne voit plus directement, ne voudrait plus d'un art rattaché à ce qui vit, voit, sent, réfléchit personnellement. On soutient que l'art abstrait s'harmonise avec l'ère « scientifique », que l'homme de nos jours ne vit que de façon cérébrale et qu'il aspirerait à un art non figuratif, conforme à une prétendue désensibilisation.

Ci-contre: *1. CONSTANTIN PILIUȚĂ: Nature morte (huile)*

2. TEODORA MOÏSESCU STENDL: Promenade (tapisserie)

1

2

comme les réalisateurs de carpettes populaires ou les peintres de fresques byzantino roumaines, usant adroitement de la stylisation.

On doit à Lucia Ioan des scènes vigoureuses, traitées dans l'esprit monumental-décoratif, des scènes à éléments folkloriques — rituels du travail, vieilles danses, coutumes paysannes. Ensuite, elle a abordé une narration à formes plus synthétiques, comme détachées de murs patinés par le temps. Employant des tonalités lumineuses et beaucoup de gouache, elle poétise l'existence, comme c'est le cas dans sa récente composition *Joie du Jubilé*.

Viorel Mărgineanu et Vasile Baboïe ont puisé leur inspiration, pour certaines de leurs toiles, dans la stylistique populaire pour camper des personnages de la campagne assistant à des solennités publiques.

Mihaï Olos (Baïa Mare) a créé un certain nombre de peintures sur bois, où figurent — comme sur les tapis du Maramureş — des cavalcades et, sur plusieurs registres, des éléments de la vie du peuple et des beautés de la nature. Il a exposé, à Rome, des images sur verre, inspirées par la rythmique et le coloris des icônes sur verre, mais ayant souvent des structures de facture moderne et enrichies de symboles folkloriques. La critique italienne a signalé que cette exposition soulève le problème de l'inspiration folklorique sur le plan européen. Depuis peu, le peintre Lucian Cioată ranime des mythes, des légendes, des croyances populaires dans des œuvres d'une dramatisme évident, aux tonalités sombres — noir, gris jaune solaire patiné. C'est une peinture néo-primitive, avec des transfigurations expressionnistes.

Paul Ribariu, tirant parti, dans une moindre mesure, des enseignements de la stylisation populaire, évoque poétiquement l'esprit folklorique. Les nostalgies de l'enfance nous sont révélées, avec une candeur authentique, dans les images de Caroline Iacob. Les coutumes populaires apparaissent très enrichies dans les dessins et les peintures de N. Apostol (Baïa Mare). On doit à Vintilă Făcăïanu (Ploïeşti), qui s'est fait remarquer récemment comme un habile graveur, créateur de formes puissantes et poétiques, une vaste scène de bataille du voïvode Mircea le Vieux, dont la composition pleine de vie pèche un peu cependant quant au coloris.

La nouvelle narration s'est enrichie d'autres valeurs précieuses grâce à plusieurs peintres encore plus jeunes: Ioan Gh. Vrăneanţu (Piteşti), Dimitrie Gavrilean et Ioan Gînju (tous les deux de Jassy, où la composition folklorique et contemporaine est cultivée par de nombreux artistes, dont nous n'aurions garde d'oublier Nicolae Constantin et Val Gheorghe). Vrăneanţu envisage la peinture — selon son propre aveu — comme un roman ou une symphonie. Après ses compositions avec Michel le Brave à Călugăreni, Mircea le Vieux, ou *Fiançailles*, poétisée dans l'esprit folklorique, Vrăneanţu a créé, sur bois ou sur toile, d'amples compositions où figurent des dizaines de personnages, ainsi que toute une série de scènes de la vie villageoise. A l'exposition, organisée en l'honneur de la célébration de la Libération de la Roumanie, Vrăneanţu a présenté un triptyque où il évoque la vie d'une famille, depuis les noces de l'ouvrier avec une paysanne, sous l'égide d'un intellectuel, jusqu'à son lieu de travail, ses loisirs, les étapes de son instruction. Sur les côtés du triptyque apparaissent de nombreuses scènes illustrant les travaux des champs et des activités industrielles. Et quelle minutie, quel soin dans les détails significatifs, associant les actions humaines au cadre naturel, les constructions modernes aux bâtiments traditionnels chez ce jeune artiste! Bien qu'ayant beaucoup appris du Gréco, de Michel-Ange, de Breughel, même de Bosch, sa typologie, son coloris de blancs, bruns, rouges, brillamment nuancés, sont bien à lui et on sent qu'ils appartiennent au monde de ses personnages. Certains tableaux possèdent même une note d'humour populaire; d'autres pourraient porter le titre de « Rhapsodies roumaines ».

Dimitrie Gavrilean (Jassy) raconte, conjuguant le monumental et le détail significatif, le véridique et la stylisation, la poésie et l'élément décoratif, les hommes et la nature, la réalité et le féerique. C'est non seulement un évocateur des coutumes populaires, mais aussi un penseur contemporain, vivant les problèmes de la science, les mystères de l'imagination, les rêves de l'homme.

Chez Ioan Gînju, dont l'exposition, ouverte à Bucarest, a été fort appréciée par la critique et les amateurs d'art, la narration est soutenue à l'aide de métaphores et d'évocations plus synthétiques, où les hommes et la société ne sont pourtant pas appauvris du point de vue de l'expressivité, bien au contraire.

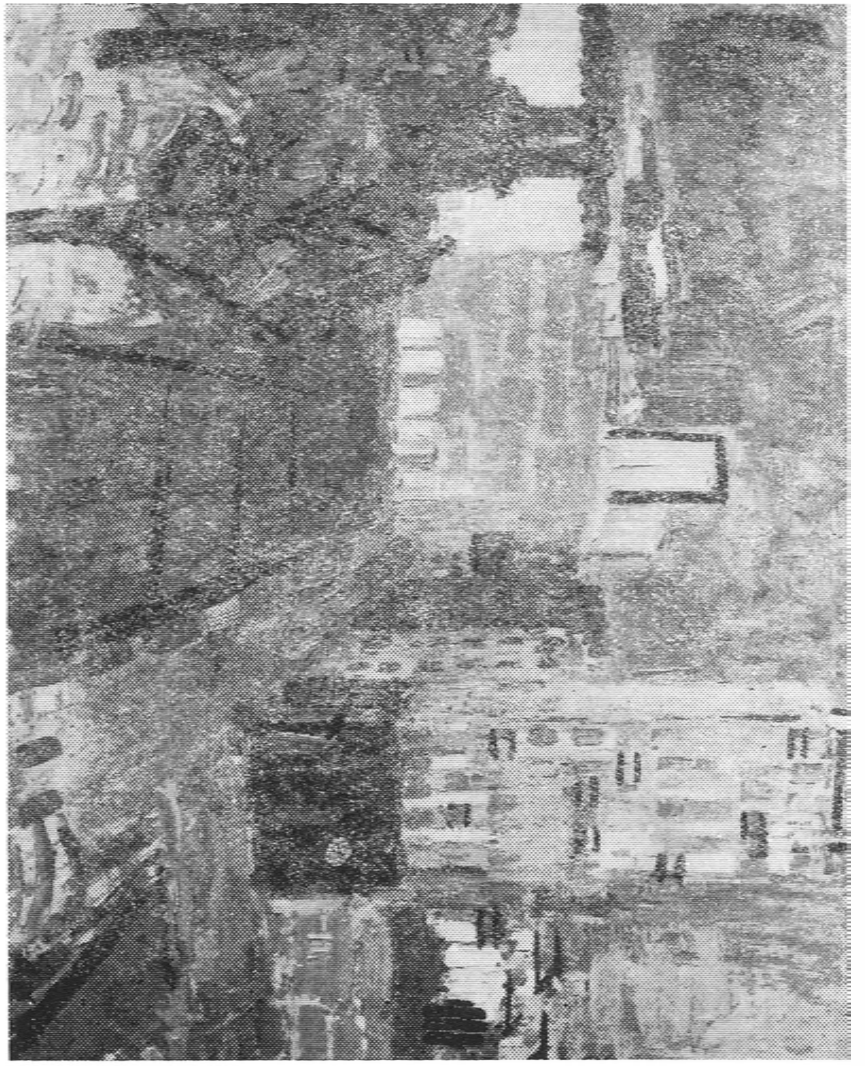
Dans l'art graphique aussi — grâce aux gravures plus synthétiques de Marcel Chirnoagă, de Nicolae Săftoïu, graveur capable de réaliser des processions où figurent des dizaines de personnages dont chacun a une expression et une tenue différentes, d'Anton Perusi, qui tire parti des dictons populaires à la manière des paysans graveurs de jadis, aux gravures et dessins de Mariana Petraşcu, de Vasile Baboïe, Toma Roată, Elena Bronitzki, Teodor Bogoï, Done Stan, aux illustrations de Benedict Gănescu, Val Munteanu, Vasile Socolnic, Dan Mogoş-Petrescu, la nouvelle narration développe ses immenses possibilités.

Dans l'art de la tapisserie, Ion Nicodim nous a donné, il y a quelques années, une splendide composition synthétique-narrative — *l'Histoire de l'Homme* — qui, actuellement, orne l'une des salles du Siège de l'Organisation des Nations Unies; Mimi Podeanu, Graziela Stoïchiţă, Ileana Balotă, Lucreţia Pacea, Riţi Iacobi, Cornelia Ionescu, Aspasia Burduja, Constantin Blendea, Teodora Moïsescu-Stendl, Ileana Teodorini-Dan se distinguent par une narration où l'esprit folklorique, la stylisation traditionnelle, redevenue à la mode grâce à sa faculté d'adopter des formes géométriques et de synthèse, se change en visions contemporaines. C'est ce qui explique les succès remportés en Roumanie et à l'étranger par les expositions de tapisseries, comme, d'ailleurs, par celles de céramique, de verre, de parures en métal.

On peut narrer de plusieurs manières, plus synthétiques ou plus descriptives, plus ou moins stylisées, au moyen de scènes isolées ou pluri-simultanéistes. Cependant, la nouvelle narration, notamment en peinture et en tapisserie, apporte des interprétations complexes, plus rattachées à la vie d'hier et d'aujourd'hui de notre monde.

PAULA RIBARIU : la Pluie (huile)

VIRGIL ALMĂŞANU; Paysage (huile)



Quant à nous — et nous sommes loin d'être les seuls — nous croyons que c'est justement parce que nous vivons à une époque partiellement technocratique, mécanique, avec des découvertes qui dépassent notre champ visuel et nos sentiments même — que nous avons besoin que l'art vienne compléter ce que la science nous offre. Les grands artistes se sont effectivement intéressés, dans certains cas, aux secrets de la science, mais non pas pour déshumaniser leur art, leur pensée, leurs sentiments.

Le peuple roumain a toujours été attaché à la nature, il a vécu des siècles et des millénaires en communion avec les beautés et les bienfaits de la nature mais, en même temps, il a intellectualisé la nature dont il voit les arbres, les fleurs, les êtres, dans des formes concentrées, synthétiques, stylisées. Tout en ayant le sentiment direct de la réalité, il s'est haussé jusqu'aux mythes, aux symboles, aux métaphores, faisant preuve d'une riche et harmonieuse imagination, basée sur des sentiments, des idées, sur son intelligence atavique. C'est là qu'il faut chercher, dans les lettres, la musique, les danses et les arts plastiques du peuple roumain la source d'un noble lyrisme, d'un besoin de communication par des ballades, des contes, des devinettes, des dictons, même une narration plus ou moins ample.

Nous nous réjouissons de constater — surtout au cours de ces dernières années — chez certains des jeunes plasticiens de Roumanie, un phénomène artistique qui dément l'affirmation qu'on ne peut être moderne en usant de la manière narrative. Nous voulons parler de ce que nous appellerions la nouvelle narration. Nous disons la nouvelle narration et non purement et simplement la narration, parce que les jeunes artistes auxquels nous pensons et que nous nommerons, en même temps que quelques-unes de leurs œuvres, racontent autrement que certains de leurs devanciers, mais non autrement que ne s'exprime, généralement, par le truchement de ses maîtres, le peuple. La nouvelle narration — telle qu'en usent, ces dernières années, les jeunes — suit, dans un esprit moderne, les traditions spirituelles et artistiques du peuple. Certes, ils ont de prestigieux précurseurs dans Eminescu, Luchian, Enesco, Brancusi, Paciurea, dans Sadoveanu, Rebreanu, Blaga, Arghezi. Ils ont aussi tiré profit de la manière dont Ghiaţă et Ţuculescu ont eu recours à la stylistique populaire pour la faire passer dans des formes modernes. Le rapport avec l'esprit folklorique et la stylisation traditionnelle a également été promu dans les compositions et les portraits de Brăduţ Covaliu, dans les dessins de scènes, proverbes et évocations du Maramureş de Vasile Kazar. Il arrive que, dans les toiles de Virgil Almăşan, Ion Gheorghe et Ion Pacea, parfois dans celles de Constantin Piliuţă, on perçoive l'emploi de certaines formes décoratives, inspirées de l'art populaire. Viorel Mărgineanu et Traïan Brădean transfigurent — aussi bien dans leurs peintures que dans leurs dessins — la stylistique populaire, approfondissant la typologie et les conceptions populaires.

Certaines œuvres des maîtres Marius Bunescu *(Construction de la Salle du Palais de la République*, composition où des dizaines de personnages sont en action), d'Al. Ciucurencu *(Ana Ipătescu, 1er Mai libre)* de Corneliu Baba *(Repos aux champs)*, d'Henri Catargi (scènes dans les fabriques et scènes d'intérieur) représentent de grands moments dans la promotion de la manière narrative.

Cette narration, soit dans la ligne folklorique, soit dans le genre classique, concentre les formes, synthétise l'expression humaine, établit une corrélation entre l'homme et le milieu environnant, avec le paysage citadin ou campagnard, avec la nature et le climat ambiant, souligne les significations sociales et politiques de la réalité socialiste. C'est une narration avec des moyens modernes, fortement figurative, élevée, en raison des procédés utilisés.

Nous ne saurions affirmer que la nouvelle narration, manifeste chez certains jeunes artistes déjà mentionnés, se différencie de façon fondamentale de la narration des maîtres ou des artistes arrivés à maturité par l'âge et le métier. Cela ne serait même pas possible, leurs sources d'inspiration et leurs buts étant les mêmes. Mais, au cours de ces dernières années, la vision, la facture, l'ampleur de l'expression, la stylistique même ont acquis de nouvelles valeurs. Chez la plupart des jeunes que nous allons citer, la narration a subi des renouvellements grâce à d'inédites synthèses entre la tradition et la modernité. Ces jeunes aiment le folklore, avec ses mythes et ses légendes; ils vivent l'histoire, savent parfaitement ce que c'est que la stylisation; ils participent aux événements de la vie contemporaine. En outre, ils se rendent compte que le monde ne peut vivre que d'abstractions; ils savent que les hommes — et donc eux-mêmes — ont des sentiments, des souvenirs puissamment affectifs, des expériences qui ont éclairé leur esprit et enrichi leur imagination. Ils éprouvent le besoin de narrer ou de raconter ce qu'ils aiment du passé et du présent, d'approfondir le folklore et la vie contemporaine de leur peuple.

De longues années durant, Octav Grigorescu, peintre et graveur, artiste à l'imagination féconde, alliant le visible à l'invisible, le monde réel au monde imaginaire et faisant état des réminiscences d'une mémoire d'homme cultivé, racontait énormément de choses dans ses images. Ses dessins, minutieusement exécutés, représentaient, de manière synthétique, l'homme de nos jours, ses actions et ses rêves, ses tourments intérieurs, ses interrogations et ses aspirations. Certains de ces dessins accusent un visible caractère humaniste, s'inspirant de la réalité contemporaine; d'autres s'attaquent au fabuleux, au fantastique. Ensuite, il nous a offert, dans des peintures élaborées synthétiquement, de facture monumentale et témoignant d'un sens marqué de l'élément décoratif, des visions de certains mythes et légendes, comme celle de *Maître Manole*.

Georgeta Năpăruş a peint, ces dernières années, des scènes rendant simultanément sur la même toile plusieurs moments où figuraient des personnages stylisés, en mouvement ou dans des attitudes significatives. La synthèse ou les simplifications poétisent l'existence, l'homme dans différentes hypostases, la nature. Lors d'un récente exposition, elle a présenté une composition — *l'Entrée triomphale* — évoquant un épisode grandiose de l'histoire de la Roumanie. Elle y superpose les personnages, en deux dimensions.

Cette façon de prendre pied dans la vie et l'activité de l'homme d'aujourd'hui, dans la problématique sociale, offre aux plasticiens un champ illimité d'affirmation. Nous estimons que — dans la grande diversité de l'art contemporain — la nouvelle orientation des jeunes mentionnés ci-dessus vers un nouveau genre de narration, spécifique à la culture roumaine, est extrêmement précieuse, car elle est accessible à tous les genres et à tous les pays.

Ce n'est, certes, pas l'unique orientation intéressante de l'art roumain actuel. Il existe — outre ce nouveau genre de narration — nombre d'autres styles et modalités d'expression — depuis les descriptions à tendance classique jusqu'à l'expressionnisme abstrait, ou à l'art néo-figuratif, depuis l'impressionnisme abstrait jusqu'au structuralisme symbolique.

Mais la *nouvelle narration* dément brillamment l'affirmation selon laquelle l'art moderne ne se raconte plus. Au contraire, traditionnelle et moderne tout à la fois, la nouvelle narration représente une contribution originale roumaine sur le plan mondial. Et elle sera d'autant plus éloquente qu'elle est appelée à apporter les images de la vie d'aujourd'hui, du renouveau et des transformations fondamentales survenus dans l'existence et dans la conception que le peuple roumain a du monde, de l'esprit actuel dynamique de ce peuple, de son optimisme créateur.

PETRU COMARNESCU

Premières auditions

Notre attention a été attirée par certains des derniers morceaux dus à de jeunes compositeurs roumains, exécutés dernièrement en première audition, et prouvant une fois de plus la vitalité actuelle de l'école roumaine de musique. Quelques-uns de ces morceaux représentent même des contributions fécondes à l'évolution des différentes modalités contemporaines de penser la musique. Ainsi, le morceau pour orchestre *Ergodica* de Lucian Meţianu relève de la préoccupation d'ordonner le matériel musical au moyen de certains procédés logiques, suggérés par les mathématiques. Il s'inscrit, par ses grandes lignes, dans les coordonnées inaugurées il y a quelque temps par Iannis Xenakis, et, en Roumanie, par Aurel Stroë. Cependant l'apport de Lucian Meţianu démontre que celui-ci s'est engagé sur un chemin qui lui est propre. *Ergodica* fait partie d'un cycle encore inachevé, qui se propose d'étudier, dans le cadre susdit — sur une base à la fois artistique et scientifique — des rapports simples, primordiaux, susceptibles d'être établis entre les divers éléments du discours musical. C'est une œuvre mûrie, jalon d'un chemin préfiguré avec adresse et clairvoyance; une musique qui frappe par sa tenue intellectuelle — nous ne voulons pas parler de la formulation concernant le « message philosophique » impossible à identifier ou tout au moins difficile — par son élégance et l'économie fonctionnelle des moyens employés. Et si nous soupirons après le sentimentalisme irrésistible des romantiques, souvenons-nous, cependant, que, à un certain niveau d'accumulation des actes de culture ou des sensations intérieures, les hommes peuvent rencontrer de fortes et durables émotions dans la contemplation de certaines raretés du régime minéral, minutieusement ciselées, ou d'arrangements floraux plus précieux peut-être que les tumultueux tourments de Manfred. Accessible même pour un profane, le morceau de Meţianu se distingue aussi par son équilibre, par son sens de la mesure, qui lui prêtent un contour aristocratique.

Blanc-Noir de Corneliu Dan Georgescu, jeune compositeur qui travaille à l'Institut d'Ethnographie et de Folklore, auteur d'un recueil fort apprécié, captive l'attention par des contrastes habilement répartis. Imagination du meilleur aloi dans les alliages des timbres, dans l'invention des superpositions rythmiques, dans la constitution des structures, limitée par le bon goût et par l'aspiration à l'unité. L'idée exprimée par le titre est traduite de manière frappante par la musique où, fréquemment, le fond auquel vient s'ajouter le dessin en relief est formé par des passages aléatoires de grandes masses orchestrales. Cette dernière composition de Corneliu Dan Georgescu est une suite de ses recherches, visant à jeter une lumière originale sur les possibilités latentes contenues dans le folklore roumain — recherches brillamment exemplifiées également par l'œuvre *Images du Maramureş*. *Blanc-Noir* représente une étape nouvelle dans la synthèse et l'abstraction, plus proche d'un langage artistique universel, une belle musique et qu'il est encore possible de décanter.

Une autre composition jouée en première audition — la *Symphonie* de Sorin Vulcu — qui date déjà de quelques années, puisqu'il la présenta au concours du Conservatoire — semble ne plus répondre tout à fait à la conception actuelle de ce compositeur. Mais, en dépit de sa facture post-romantique, inévitablement liée à une certaine façon de traiter et d'organiser les éléments, qui n'est pas toujours la plus heureuse, nous retrouvons Vulcu — tempérament tumultueux, étincelant, talent et instinct musical infaillible, tel que nous le connaissons par ses plus récents morceaux. La *Symphonie* n'est pas seulement très bien écrite, dans le cadre des normes imposées par le goût et les critères des examinateurs, mais elle laisse transparaître la personnalité de son auteur, un souffle nouveau et dynamique.

Un récital offert par le clarinettiste bien connu Aurelian Octav Popa a inclus dans son programme un événement artistique sans précédent dans la musique roumaine. L'œuvre *Mémorial — 4 juin 1969* d'Octavian Nemescu se propose de jouer le rôle de la strophe-clé d'une glose, celle-ci n'étant constituée que d'une suite de possibilités de combiner successivement ou simultanément certains éléments ou des fragments, empruntés au programme du récital, où elle figurait. La date ne fait que fixer une autre variante, celle d'un certain spectacle-concert. Aux structures musicales jouées par les interprètes viennent s'ajouter des fragments enregistrés et traités, sur bande — toujours parmi les morceaux du programme — et certains déplacements dans l'espace scénique des interprètes, combinés à des effets de lumière. Le matériel musical proprement dit ne comprend que des citations, des collages rapprochés ou superposés, détachés du contexte de leur structure initiale et combinés selon les lois et les besoins d'une nouvelle structure, tout comme notre mémoire réunit, souvent, des éléments disparates, des fragments arrachés à une ambiance, les intégrant dans un ensemble unitaire concret pendant un instant unique de notre existence. La nouveauté de cette expérience intéresse aussi bien la musique, l'art du spectacle total, que la psychologie expérimentale et la théorie de l'information, et c'est à quoi visait d'ailleurs le compositeur. La valeur strictement artistique de l'œuvre a été confirmée, entre autres, par l'intérêt, et même l'enthousiasme, manifestés par les auditeurs.

Au cours du même récital, *Trois morceaux pour clarinette et bande magnétique* de Corneliu Cezar ont prouvé une fois de plus la générosité de l'inspiration, la force de suggestion de l'auteur de l'opéra *Galileo Galilei*. Le troisième morceau — tout particulièrement — secondé par la récitation d'une poésie de Lucian Blaga — *l'Automne* — et par des effets de lumière, morceau qui se propose d'évoquer la création du monde, selon une mythologie païenne, impressionne par la plasticité de la musique, sans tomber dans le genre descriptif, par l'unité de la vision d'ensemble et par la sobriété des moyens scéniques utilisés. La musique de Corneliu Cezar possède le charme de certains rituels des temps anciens, auquel les auditeus ne peuvent demeurer insensibles.

SEVER TIPE

PRIX DE L'UNION DES ARTISTES PLASTICIENS

Grand Prix de l'U.A.P.: OCTAV GRIGORESCU, pour les expositions d'art graphique et de peinture organisées en 1969 à Turin et Venise. *Prix de peinture:* WANDA SACHELARIE-VLADIMIRESCU, pour sa participation à l'exposition commémorative « 25e Anniversaire de la Libération », pour ses œuvres exposées au Salon de peinture et de sculpture de la Municipalité de Bucarest et à la Galerie « Apollo ». *Prix de sculpture:* MIRCEA SPĂTARU (Cluj), pour les sculptures exposées à Bucarest et à Cluj en 1969. *Prix d'art graphique:* ETHEL LUCACI BĂÏAȘ (Constanța) pour les œuvres de gravure exposées à la Biennale de la Jeunesse ouverte à Paris en 1969 et au Salon national de gravure à Bucarest. *Prix d'art décoratif:* ANA LUPAȘ (Cluj), pour les tapisseries exposées en 1969 à la quatrième Biennale internationale de tapisserie ancienne et moderne de Lausanne, à la quatrième exposition internationale d'art artisanal de Stuttgart en 1969 et à l'Exposition nationale d'art décoratif de Bucarest. *Prix de scénographie:* FLORICA MĂLUREANU pour la scénographie de la pièce *Iona* de Marin Sorescu (au «Théâtre mic»). *Prix de la critique:* PAUL PETRESCU, pour les volumes *l'Homme et son image dans l'art populaire roumain*, *l'Art populaire dans la Vallée de la Bistrița*, *Traité d'art populaire roumain*, *l'Art populaire au Maramureș*. *Prix de l'art monumental:* NAUM CORCESCU, pour le monument d'Avram Iancu destiné à la ville d'Arad. *Prix de la Jeunesse:* COSTEL BADEA, pour les céramiques présentées à l'Exposition nationale d'art décoratif 1969 et pour les œuvres exposées à Stuttgart en 1969. *Prix de la critique:* ION GH. VRĂNEANȚU, pour les œuvres créées et exposées à Bucarest et à Pitești en 1969 (*le Triptyque* de l'exposition « 25e Anniversaire de la Libération »). *Prix de l'art populaire:* au maître CONSTANTIN COLIBABA de Rădăuți pour sa remarquable activité créatrice en vue de perpétuer la tradition de la céramique populaire de Bucovine.

ÉDITIONS DE L'ACADÉMIE

Liturghierul lui Coresi (Le missel de Coresi). Texte établi et étude introductive d'Al. Mareş, I. COTEANU: *Morfologia numelui în protoromână* (Morphologie du nom en protoroumain); FLOREA BOBU FLORESCU, PAUL PETRESCU, PAUL H. STAHL: *Arta populară de pe Valea Bistriţei* (l'Art populaire dans la Vallée de la Bistriţa); DIMITRIE GUSTI: *Opere* (Œuvres), IIe vol. Recueil de textes, commentaires, notes d'Ovidiu Bădina et Octavian Neamţu; ION PASCADI: *Esteticieni români* (Esthéticiens roumains); GEORGE SIMLEU: *Sensuri ale frumosului în estetica românească* (Les sens du beau dans l'esthétique roumaine). Nous signalons également: *Filozofia şi sociologia românească în prima jumătate a secolului al XX-lea* (la Philosophie et la sociologie roumaine dans la première moitié du XXe siècle) — (Etudes sur C. Rădulescu-Motru, P. P. Negulescu, Mircea Florian, Mihaïl Ralea, Tudor Vianu, Lucian Blaga, Eugen Lovinescu, D. Drăghicescu, Petre Andrei, etc.); *Tineretul şi idealul moral* (la Jeunesse et l'idéal moral). Contributions à l'étude de la question. Sous la direction du dr. Niculae Bellu, maître de conférences.

ÉDITIONS LITTÉRAIRES

Vers: GRIGORE ARBORE: *Cenuşa* (la Cendre); A.E. BACONSKY: *Cadavre în vid* (Cadavres dans le vide); AGATHA GRIGORESCU-BACOVIA: *Cu tine, noapte* (Avec toi, nuit); MIHAÏ BENIUC: *Poezii* (Poésies) (1938—1968); TUDOR BOGDAN: *Cetăţile cuvîntului* (les Citadelles de la parole); GEORGE BOIŢOR: *Scara de apă* (l'Escalier d'eau); VERONA BRATEŞ: Octave (Octaves); ION CALOVIA: *Spiritul pămîntului* (l'Esprit de la terre); DAN CONSTANTINESCU: *Unde-i?* (Où est-il?); M. CONSTANTINESCU: *Izvorul nopţilor albe* (la Source des nuits blanches); ION CRĂNGULEANU: *Sonete mute* (Sonnets muets); DAN DEŞLIU: *Drumul spre Dikson* (la Route de Dikson); MIHAÏ DUŢESCU: *Noaptea nunţii* (la Nuit des noces); MIHAÏ GAVRIL: *Rădăcină şi cer* (Racine et ciel); G. GEORGESCU: *Poemul fără flăcări* (Poème sans flamme); LUDMILA GHIŢESCU: *Fîntini* (Fontaines); GRIGORE HAGIU: *Spaţiile somnului* (les Espaces du sommeil); ION HURJUI: *Noaptea Pandorei* (la Nuit de Pandore); TRAIAN IANCU: *Dragostele mele* (Mes amours); VASILE IGNA: *Arme albe* (Armes blanches); GHEORGHE IONESCU-GION: *Versuri* (Vers); SMARANDA JELESCU: *Totdeauna marea* (Toujours, la mer); ALEXANDRU LUNGU: *Altceva decît umbra* (Autre chose que l'ombre); LIVIA MĂNESCU-CHIRIACESCU: *Ochi de pisică* (Œil de chat); ANGELA MARINESCU: *Sînge albastru* (Sang bleu); I.V. MARTINOVICI: *Ca să fii stea* (Pour être une étoile); CARMEN MIHUŢESCU: *Naştere* (Naissance); ALEXANDRU MIRAN: *Adevărata întoarcere* (le Véritable retour); ION NICOLESCU: *Indulgenţe* (Indulgences); N. PĂRVU: *Buletin meteorologic* (Bulletin météorologique); GHEORGHE PITUŢ: *Ochiul neantului* (l'Œil du néant); ION POGAN: *Crizantemele lumii* (les Chrysanthèmes du monde); ŞTEFAN POPESCU: *Nestematele unelte* (les Diamants-outils). Trois suites de poèmes; ION POTOPIN: *Clamor* (poèmes 1939—1968); MARIUS ROBESCU: *Viaţa şi petrecerea* (la Vie et les distractions); ECATERINA SĂNDULESCU: *Cîntecul spiralelor* (le Chant des spirales); TEODOR SCARLAT: *Poeme* (Poèmes); MIRON SCOROBETE: *Ultima vînătoare de toamnă* (la Dernière chasse d'automne); LEONIDA SECREŢEANU: *Cîntec pentru Prometeu* (Chant pour Prométhée): MARGARETA STERIAN: *Poeme* (Poèmes); VALENTIN STRAVA: *Cîntec pe zare* (Chant sur l'horizon); OVIDIU STURZA: *Dor ars* (Fièvre); VIANA ŞERBAN: *Versuri* (Vers); CICERONE THEODORESCU: *Scrieri* (Ecrits) 2 vol; CONSTANT TONEGARU: *Steaua Venerei* (l'Etoile de Vénus) (édition et préface de Barbu Cioculescu); GEORGE TOPÂRCEANU: *Balade resele şi triste* (Ballades gaies et tristes), édition publiée par les soins de Al. Săndulescu); HARALAMBIE ŢUGUI: *Contrapunct de toamnă* (Contrepoint d'automne); PETRU VĂLUREANU: *Un tremurat ostrov* (Une île frémissante); STELA VINIŢCHI: *Versuri* (Vers); VICTORIA VOÏCESCU RAICEV: *Celestină* (Célestine). Dans la collection «Albatros», mentionnons: FLORENŢA ALBU: *Poeme* (Poèmes); RADU CÂRNECI: *Centaur îndrăgostit* (Centaure amoureux). Prose. Romans: C. BARBUCEANU: *Femei singure* (Femmes seules); C. BUZDUGAN: *Spune-mi povestea cu Iuliana* (Raconte-moi l'histoire de Iuliana); GEORGE CĂLINESCU: *Opere* (Œuvres), t.XI. La Vie de Mihaï Eminescu; CONSTANTIN CHIRIŢĂ: *Trilogia în alb. Enigmele doctorului Alexandru Tudor* (Trilogie en blanc. Les énigmes du docteur Alexandru Tudor), 3 vol. MIRCEA COJOCARU: *Minciuna* (le Mensonge); VINTILĂ CORBUL: *Dinastia Sunderland Beauclair. Păsări de pradă.* (La dynastie des Sunderland Beauclair. Oiseaux de proie); NELLY CUTAVA: *Domnişourele* (les Demoiselles); TRAIAN FILIP: *Vîntul din faţa soarelui* (le Vent en face du soleil); REMUS LUCA: *Poveste de dragoste* (Histoire d'amour), IIe éd.; MENELAOS LUDEMIS: *Vinul laşilor* (le Vin des lâches); AUREL MIHALE: *Primăvară timpurie* (Printemps précoce); MIHAÏL SADOVEANU: *Creanga de aur* (la Branche d'or); *Măria Sa Puiul pădurii* (Sa Majesté le Fils de la Forêt); *Nunta Domniţei Ruxandra* (les Noces de la Princesse Ruxandra); ZAHARIA STANCU: *Vîntul şi ploaia* (le Vent et la Pluie), 3 vol.; Al. I. ŞTEFĂNESCU: *Al cincilea anotimp* (la Cinquième saison), nouvelle édition; VIOREL ŞTÎRBU: *Cortegiul* (le Cortège). Dans la collection «Romans d'hier et d'aujourd'hui», signalons: LIVIU REBREANU: *Pădurea spînzuraţilor* (la Forêt des Pendus); ŞTEFANA VELISAR-TEODOREANU: *Viaţa cea de toate zilele* (la Vie quotidienne). Nouvelles, contes, récits: LADMISS ANDREESCU: *Necunoscuţii* (les Inconnus); M. COZMIN: *Geamantanul din America* (la Valise d'Amérique); MIRCEA FILIP: *Pămîntul nisipurilor* (Terre des sables); ALEXANDRU FORJE: *Thais din infern* (Thaïs des Enfers); IOAN GÂRMACEA: *Moartea unui manechin de rînd* (la Mort d'un manequin quelconque); JANOS KISS: *Două povestiri* (Deux récits); ION MAXIM: *Frumuseţe amară* (Beauté amère); JEAN NEDELCU: *Arde marea* (la Mer brûle); B.C. PORUCICU: *Maţa;* IOAN RASIGA: *Unii dintre cei vii* (Certains êtres vivants); NICOLAE ŢIC: *Scamatorul* (l'Illusionniste). Dans la série «Ecrivains roumains» ont paru *Scrieri* (Ecrits), Ier vol. (Poésie et théâtre) de ION MARIN SADOVEANU, étude introductive par I. Oprişan. Théâtre: ŞTEFAN BERCIU: *Teatru poliţist* (Théâtre policier); ILIE PĂUNESCU: *Fotografii mişcate* (Photos mouvantes); *Trei acte cu vise* (Trois actes de rêves); LEONIDA TEODORESCU: *Frunze galbene pe acoperişul ud* (Feuilles jaunes sur le toit humide). Mémoires: PUIA FLORICA REBREANU: *Zilele care au plecat* (les Jours enfuis) (souvenirs sur Liviu Rebreanu); V.A. URECHIA: *Schiţe memoralistice* (Esquisses à caractère de mémoires). Reportages: ION DUMITRIU: *Pelerin la Siva* (Pèlerin à Siva). Histoire, théorie et critique littéraires: ILARIE CHENDI: *Pagini de critică* (Pages de critique), édition publiée par les soins de Vasile Netea; POMPILIU CONSTANTINESCU: *Scrieri* (Ecrits), t. 3, edition publiée par les soins de Constanţa Constantinescu; EUGEN LOVINESCU: *Scrieri* (Ecrits), Ier vol. Critiques. Edition publiée par les soins de Eugen Simion; ELENA STAN: *Poezia lui Eminescu în Transilvania* (la Poésie d'Eminescu en Transylvanie). Folklore et ethnographie; O. BÎRLEA: *Metoda de cercetare a folcloului* (la Méthode de recherche pour le folklore); ION DIACONU: *Ţinutul Vrancei* (le Pays de Vrancea) (2 vol.). Signalons également les volumes: *Folclor din Oltenia. şi Muntenia* (Folklore d'Olténie et de Valachie), publié par les soins de Iordan Datcu et *Folclor din Transilvania* (Folklore de Transylvanie), publié par les soins de Dumitru Lazăr. Dans la collection de la «Bibliothèque pour tous» ont paru: ALEXANDRU BALACI: *Dante Alighieri;* GARABET IBRĂILEANU: *Adela;* PANAÏT ISTRATI: Chira Chiralina. Moş Anghel (le Père Anghel) (traduit par Eugen Barbu); MIHAÏL SEBASTIAN: *Oraşul cu salcîmi* (la Ville aux acacias). *Accidentul* (l'Accident); SHERWOOD ANDERSON: *Winesburg în Ohio* (Winesburg en Ohio — traduit par N. Steinhardt); CHARLES DIEHL: *Marile probleme ale istoriei bizantine* (les Grands problèmes de l'histoire byzantine). *Figuri bizantine* (Figures byzantines), 2 vol. (traduit par Ileana Zara); ALEXANDRE IVANOVITCH KOUPRINE: *Vrăjitoarea* (la Sorcière) (anthologie); FRANÇOIS MAURIAC: *Genitrix. Misterul Frantenac* (le Mystère Fratenac) (traduit par Elis Buşneag).

ÉDITIONS DE LA JEUNESSE

Vers: SIMION AJARESCU: *Biopoeme* (Biopoèmes); FLORENȚA ALBU: *Himera nisipurilor* (la Chimère des sables); ION ALEXANDRU: *Vămile pustiei* (les Douanes du désert); VALERIU ANANIA: *Du-te vreme, vino vreme* (Temps éloigne-toi, temps rapproche-toi); CEZAR BALTAG: *Odihnă în țipăt* (Repos dans un cri); IOANA BANTAȘ: *Poarta spre vid* (la Porte du vide); TRAIAN COȘOVEI: *Informația ereditară* (l'Information héréditaire); OVIDIU GENARU: *Țara lui Pi* (le Pays de Pi); NICOLAE LABIȘ: *Scrisoare mamei* (Lettre à ma mère); ION SOFIA MANOLESCU: *Pînă unde pot muri* (Jusqu'où je peux mourir); GABRIELA MELINESCU: *Caturgul cu două corăbii* (le Mât aux deux bâteaux); MARIA OCTAVIAN: *Paradis arhaic* (Paradis archaïque); ION POP: *Biata mea cumințenie* (Ma pauvre sagesse); GRIGORE SĂLCEANU: *Basmul zeilor* (le Conte des dieux); VIOLETA ZAMFIRESCU: *Colind de primăvară* (Cantique du printemps.) Signalons également l'anthologie de poésie *Țara lui Făt-Frumos* (le Pays du Prince Charmant). Dans la collection « Luceafărul» ont paru: ROMULUS COJOCARU: *Punct căzut* (Point tombé); OVIDIU HOTINCEANU: *Sămînța* (Graine de Semence). La collection « Les plus belles poésies» a été complétée d'un choix de quatrains d'OMAR KHAYYAM dans la version de George Popa, ainsi que de *Versuri* (Vers) de ROBERT FROST dans la version du poète Victor Felea. Prose. Romans: EUGEN BARBU: *Principele* (le Prince); THEODOR CONSTANTIN: *Doamna în mov* (la Dame en mauve); MIHNEA GHEORGHIU: *A venit un om din răsărit* (Un homme de l'est vient d'arriver); ALEXANDRA TÂRZIU: *Nu-mi pasă* (Peu m'importe). Dans la collection « Romans d'hier et d'aujourd'hui» signalons: ION ISTRATE: *Lumea lumilor mele* (le Monde de mes mondes). Nouvelles, récits: ALEXANDRU MITRU: *Sabia de foc* (l'Epée de feu). Dans la collection «Nouvelles d'hier et d'aujourd'hui»: LUCIA MANTU: *Miniaturi* (Miniatures). Dans la collection « Lyceum»: EUGEN BARBU: *Nuvele* (Nouvelles); D. POPOVICI: *Poezia lui Mihai Eminescu* (la Poésie de Mihaï Eminescu); D. POPOVICI: *Romantismul românesc* (le Romantisme roumain). Ière partie: *Prima perioadă romantică 1829—1840* (La Première période romantique, 1829—1840); LIVIU REBREANU: *Golanii* (les Vauriens). Signalons également le volume *Literatură română veche* (Littérature roumaine d'autrefois) comprenant des textes de la période de 1402—1647, 2 vol. publiés par les soins de Gh. Mihăilă et Dan Zamfirescu. La collection de science-fiction s'est enrichie des volumes *Contrainfinit* (Contre-infini) d'ALEXANDRU FORJE; *Farfurii zburătoare* (Soucoupes volantes) de DUMITRU M. ION; Signalons aussi l'anthologie *Vîrsta de aur a anticipației românești* (l'Age d'or de l'anticipation roumaine) établie par ION HOBANA. Mentionnons également dans la collection «L'Aventure»: LEONIDA NEAMȚU: *Înotătorul rănit* (le Nageur blessé); ION OCHINCIUC: *Îngerul negru* (l'Ange noir); NICOLAE ȘTEFĂNESCU: *Asasinul din arhivă* (l'Assassin des archives); E. C. BENTLEY: *Ultima anchetă a lui Philip Trent* (la Dernière enquête de Philippe Trent — traduit par Constantin Streia et Mihaï Atanasescu); R. ZERNOVA: *Lumini și umbre* (Lumières et ombres — traduit par Natalia Radovici). Dans lasérie «L'Enigme»: PETER CHENEY: *Ce le pasă damelor?* (Les dames s'en moquent — traduit par Sergiu Marcus); DASHIELL HAMMET: *Cheia de sticlă* (la Clé de verre — traduit par Elena Stamatescu); PER WAHLÖÖ: *Crima de la etajul 31* (le Crime du 31e étage — traduit par Gh. Ghemiușliu). Notons encore *Antologia «Enigma»* (l'Anthologie « L'Enigme)» vol. I—II.

ÉDITIONS JUNIMEA

GEORGE LESNEA: *Ulcioare de piatră* (Jarres en pierre) (vers); A. LOCHIN, A. AGRICOROAIE, EM. BOLD: *Iașul contemporan* (le Jassy contemporain). Aperçu d'histoire (1918—1969).

ÉDITIONS DE LITTÉRATURE UNIVERSELLE

ROLAND BARTHES: *Despre Racine* (De Racine — traduit par Virgil Tănase); EMILY BRONTË: *La răscruce de vînturi* (les Hauts de Hurlevent — traduit par H.Y. Stahl); I.A. BOUNINE: *Viața lui Arseniev* (la Vie d'Arséniev — traduit par Ecaterina Antonescu); CATULLE: *Poezii* (Poésies — traduit par Teodor Naum); F. DOSTOIEVSKI: *Opere* (Œuvres), t.V (Crime et châtiment — traduit par Ștefana Velisar Teodoreanu et Isabella Dumbravă); BRUNO FRANK: *Cervantès* (traduit par L. et P. Năvodaru); CARLO EMILIO GADDA: *Incurcătura blestemată din strada Merulana* (le Sacré embarras de la rue Merulana — traduit par Al. Toscani); YVES GANDON: *Jacquette, Doamna urgiilor* (Jacquette des effrois — traduit par Lucile Holban); JEAN GIRAUDOUX: *Romane* (Romans: Susanne et le Pacifique — traduit par Aurel Stoicanu; Juliette au pays des hommes — traduit par Lucia Demetrius); ROBERT GRAVES: *Eu, Claudius împărat* (Moi, Claude, empereur — traduit par Silvian Iosifescu); VIKTOR KONEȚKI: *Focuri pe stîncile de gheață* (Feux sur les rochers de glace); MADAME MURASAKI: *Genji* (traduit par Henriette Yvonne Stahl); JOHN O'HARA: *Interesele familiei Lockwood* (les Intérêts de la famille Lockwood — traduit par Sima Zamfir); A. PALAZZESCHI: *Surorile Materassi* (les Sœurs Materassi — traduit par Tudor George et Marilena Munteanu); BORIS PASTERNAK: *Lirice* (Lyriques — traduit par Marin Sorescu); GEROLAMO ROVETTA: *Lacrimile aproapelui* (les Larmes du prochain — traduit par C.H. Niculescu); JEAN-PAUL SARTRE: *Baudelaire* (traduit par Marcel Petrișor); HUSEIN TAHA: *Zilele* (les Jours — traduit par Nicolae Dobrișan); MILO URBAN: *Biciul viu* (le Fouet vivant — traduit par Cornelia Barborică). Signalons dans la collection «Meridiane»: ILYA EHRENBOURG: *Oameni, ani, viață* (Le temps, la vie, les hommes), vol. IV (traduit par Tatiana Nicolescu); CYPRIAN EKWENSI: *Savana în flăcări* (La savane en flammes — traduit par Barbu Solacolu); CLAIRE ETCHERELLI: *Élise sau adevărata viață* (Elise ou la vraie vie — traduit par Crina Coșoveanu); CARLO MANZONI: *E acasă domnul Brambilla?* (M. Brambilla est-il chez lui? — traduit par Th. Mazilu et Alexandru Mircan); CESARE ZAVATTINI: *Eu sînt diavolul* (Je suis le diable — traduit par Maria Roth). Mentionnons aussi le volume *Imnuri vedice* (Hymnes védiques — traduit pas Ion Larian Postolache).

ÉDITIONS ENCYCLOPÉDIQUES ROUMAINES

Istoria lumii în date (Histoire du monde par les dates), élaborée par une équipe dirigée par le prof. Andrei Oțetea, de l'Académie. PAVEL APOSTOL: *Să proiectăm omul anului 2000 e prea devreme sau prea tîrziu?* (l'Homme de l'an 2000: est-il trop tôt ou trop tard pour en parler?): STERIE CIULACHE, ION LEȚEA, NICOLAE VESENCIUC: *Porturile lumii* (les Ports du monde).

ÉDITIONS SCIENTIFIQUES

I. BERG: *Dicționar de cuvinte, expresii, citate celebre* (Dictionnaire de mots, expressions, citations célèbres), IIe éd. revue et augmentée; EUGEN BOUREANU: *De la Thule la Taprobana* (De Thule à Taprobana — Journal de voyage); TRAIAN HERSENI: *Prolegomene la teoria sociologică* (Prolégomènes à la théorie sociologique); ȘTEFAN IONESCU; PANAIT P. PANAIT: *Constantin Vodă Brîncoveanu* (le Voïvode Constantin Brancovan) (Pages d'histoire de la patrie); MIHAIL MACREA: *Viața în Dacia romană* (la Vie en Dacie romaine); P.P. PANAITESCU: *Introducere la istoria culturii române* (Introduction à l'histoire de la culture roumaine); D.M. PIPPIDI: *Studii de istorie a religiilor antice* (Etudes d'histoire des religions antiques). Textes et interprétations. MIRCEA SECHE: *Schiță de istorie a lexicografiei românești* (Notes d'histoire de la lexicographie roumaine), t. II (B.P. Hașdeu, I. Candrea, S. Pușcariu et l'école de lexicographie d'après 1944); DUMITRU TRANCĂ: *Eseu asupra culturii* (Essai sur la

culture). Traductions: FRANCIS BACON: *Eseuri* (Essais — traduit par Armand Roşu); PEARL BUCK: *Vikingii de la soare răsare* (les Vikings du Soleil Levant — traduit par Aurelia Zub); EMMANUEL KANT: *Critica raţiunii pure* (Critique de la raison pure — traduit par Nicolae Bagdasar et Elena Moïsuc).

ÉDITIONS POLITIQUES

Ştiinţă şi sinteză (Science et synthèse): (Colloque de l'UNESCO — A. Einstein, Teilhard de Chardin); CONSTANTIN BORGEANU: *Eseu despre progres* (Essai sur le progrès); ROGER GARAUDY: *Marxismul secolului XX* (le Marxisme du XXe siècle); CHARLES DE GAULLE: *Memorii de război* (Mémoires de guerre) (l'Appel, 1940—1942); ANTONIO GRAMSCI: *Opere alese* (Œuvres choisies); H. MONTGOMERY HYDE: Camera 3603 (la Chambre 3603 — traduit par Leontina Moga et Alexandru Vianu); PAUL LUTH: *Ziua facerii şi omul viitorului* (le Jour de la genèse et l'homme de l'avenir); GERHARD PRAUSE: *Nimeni nu a ris de Columb* (Personne ne s'est moqué de Cristophe Colomb — traduit par A. Herescu).

ÉDITIONS «MERIDIANE»

Albums: ION BIBERI: *Brueghel;* ASCANIO DAMIAN: *Le Corbusier;* ANA MARIA MUSICESCU: *Broderia medievală românească* (la Broderie roumaine au Moyen Age); ION MICLEA: *Romania Antiqua*, Vers de Ion Brad. Préface par Constantin Daicoviciu, de l'Académie. Théorie, critique, histoire: ION APOSTOL POPESCU: *Arta icoanelor pe sticlă de la Necula* (l'Art des icônes sur verre de Necula); ANDREI BĂLEANU: *Teatrul modern la răscruce?* (le Théâtre moderne à un tournant?); CONSTANTIN CRIŞAN, VICTOR CRĂCIUN: *Literatura română în lume* (la Littérature roumaine dans le monde). Préface de Pierre de Boisdeffre; DAN GRIGORESCU: *Expresionismul* (l'Expressionnisme); VICTOR ION POPA: *Scrieri despre teatru* (Ecrits sur le théâtre). Edition publiée par les soins de Vicu Mîndra et Sorin Popa. Traductions: EUGÈNE FROMENTIN: *Maeştri de odinioară* (les Maîtres d'autrefois — traduit par Modest Morariu): CLARK KENNETH: *Arta peisajului* (l'Art du paysage — traduit par Eugen Filotti); PIERRE LEPROHON: *Maeştrii filmului francez* (les Maîtres du cinéma français — traduit par Lia Crişan). Signalons aussi la seconde édition de *Istoria ilustrată a picturii* (Histoire illustrée de la peinture — traduit par Sorin Mărculescu). Pour les amateurs de tourisme, mentionnons: *20 zone turistice din România* (20 zones touristiques de Roumanie) d'Al. Puiu et I. Istrate; *Vacanţa în România* (Vacances en Roumanie), texte de Dinu Iancu, photos de Sorin Dan; *Mănăstirea Gura Motrului* (le Monastère de Gura Motrului) par Dona Roşu.

ÉDITIONS MILITAIRES

Vers: MIHAÏ BENIUC: *Inima-n zale* (le Cœur sous l'armure); N. DUMBRAVĂ: *Duminica pădurilor* (le Dimanche des forêts); EUGEN FRUNZĂ: *Iarba de aur* (l'Herbe d'or).

ÉDITIONS MUSICALES

Partitions: PASCAL BENTOÏU: *Concert nr. 2 pentru pian şi orchestră* (Concerto n° 2 pour piano et orchestre); WILHELM BERGER: *Cvartetul de coarde nr. 7* (Quatuor pour instruments à cordes n° 7); N. BRÂNDUŞI: *Şapte psalmuri* (Sept psaumes) sur des vers de Tudor Arghezi; BOGDAN MOROÏANU: *Cvartetul de coarde nr. 2 Op. 18* (Quatuor pour instruments à cordes n° 2, Op. 18); TIBERIU OLAH: *Patru madrigale pentru cor mixt* (Quatre madrigaux pour chorale mixte); ION NONA OTTESCU: *Patru cîntece* (Quatre chansons — Vers de Victor Eftimiu, Verlaine, Prudhomme); ZENO VANCEA: *Simfonietta nr. 2* (Symphoniette n° 2). Musicologie: CONSTANTIN BRĂILOIU: *Opere* (Œuvres), t. II; PETRE BRÂNCUSI: *Istoria muzicii româneşti* (Histoire de la musique roumaine) (Compendium); DUMITRU BUGHICI: *Formele muzicale: liedul, rondoul, variaţiunile şi fuga* (Formes musicales: le lied, le rondeau, les variations et la fugue). Signalons également: I. REMER-ANSELME: *Peregrinările unor viori celebre* (Pérégrinations de violons célèbres) et la traduction du livre de PAUL GUTH: *Scrisoare deschisă idolilor* (Lettre ouverte aux idoles).

NOS COLLABORATEURS

Né en 1907 dans un village du nord de la Valachie, DRAGOŞ VRÂNCEANU *est docteur en philosophie de l'Université de Florence. Il a publié les volumes de poésies* la Poule aux poussins d'or *(1934)*, Colonnes *(1965)*, Transhumance *(1966). Avec Mario de Micheli, il est l'auteur d'une* Anthologie de la poésie roumaine *parue en Italie en 1962. Intense activité de traducteur de poésie et de prose italiennes modernes et contemporaines, auxquelles il a d'ailleurs consacré de nombreux essais.*

PETRU POPESCU *est né en 1944 à Bucarest. Licencié en langue et littérature anglaise de l'Université de Bucarest, il a publié des vers:* Dieu parmi des buildings *(1966) et* Bribes de jazz *(1969), des nouvelles :* la Mort dans la fenêtre *(1968) et le roman* Pris *(1969), des essais et des traductions.*

BEN CORLACIU, *né en 1924 à Blaj, a publié des recueils de vers* Tavernales *(1941)*, le Pélerin du soir *(1942)*, Archipel *(1943)*, Manifeste lyrique *(1945)*, Poésies *(1969)*, *des romans* la Mort près du ciel *(1946)*, le Cas du docteur Udrea *(1959)*, Barytine *(1965) et un volume de nouvelles* la Nuit d'Ipotești *(1957)*.

MIRCEA IVĂNESCU *est né à Bucarest, en 1931. Licencié en philologie de l'Université de Bucarest, il a publié les volumes* Vers *(1968) et* Poèmes *(1970) ainsi que des traductions en roumain des œuvres de Faulkner, Scott Fitzgerald, etc.*

INGMAR BRANTSCH est né à Brașov en 1940. Licencié de la Faculté de Philologie de Bucarest et présentement professeur à l'une des écoles générales de Brașov. Auteur des volumes Deutung des Sommers *(le Sens de l'été, 1968) et* Wörter und Wege *(Mots et chemins, 1970)*.

NICOLAE VELEA *est né en 1936 dans une commune du département d'Argeș. Licencié de la Faculté de Philologie de Bucarest, il a débuté en 1957 par des reportages parus dans la revue « Viața studențească». Il a publié des volumes de récits* la Porte *(1960)*, 8 Récits *(1969)*, Veilleur d'harmonies *(1965)*, Vol bas *(1968)*.

S. DAMIAN *est né à Alba Iulia en 1930. Licencié en philologie de l'Université de Bucarest, critique littéraire, il a publié deux ouvrages :* Recherches et analyses littéraires *(1956)*, Directions et tendances dans la prose d'aujourd'hui *(1963) ; il fait partie du comité de rédaction de l'hebdomadaire « România literară».*

SILVIAN IOSIFESCU *est né à Bucarest en 1917. Il est docteur en philosophie de l'Université de Bucarest où il est présentement professeur d'esthétique et de théorie de la littérature. Il a publié les volumes* Hommes et livres *(1946)*, Caragiale *(monographie, 1951)*, Chemins littéraires *(1957)*, les Voies du roman *(1959)*, le Moment Caragiale *(1963)*, Art et Arts *(1965)*, Littérature de frontière *(1969)*.

Docteur en sciences philologiques de l'Université de Bucarest, MIHNEA GHEORGHIU, *né en 1919 à Bucarest, est titulaire de la chaire d'histoire du théâtre et du cinéma à l'Institut d'art dramatique et cinématographique « I. L. Caragiale». Il a publié plusieurs recueils de poésies* Ana Mad, le Dernier paysage de la ville grise *(1945)*, Printemps dans la Vallée du Jiu *(1949)*, Des faits de la grande révolte *(1953)*, Ballades *(1956)*, *le roman* Un homme est venu de l'Est *(1958)*, Tudor de Vladimiri *(évocation dramatique — 1957), des volumes de critique et d'histoire littéraire* le Conformisme dans l'art dramatique *(1948)*, Orientations de la littérature étrangère *(1958)*, Walt Whitman *(1955)*, Scènes de la vie de Shakespeare *(1958)*, Dionysos *(1969)*. *Auteur de scénarios de film* (Port-franc, Tudor, le Signe de la Vierge) *et de nombreuses traductions de la littérature anglaise et américaine* (Shakespeare, Ben Jonson, Robert Burns, Dickens, Kipling, Walt Whitman, Arthur Miller, Tennessee Williams, *etc.)*

Né à Jassy en 1905, PETRU COMARNESCU *a fait des études de philosophie et de droit à l'Université de Bucarest et à l'Université Southern Californie (Etats-Unis). Il a publié des œuvres de philosophie* (Kalokagathon, l'Horizon de la vie morale chez Descartes, le Rôle des beaux-arts dans l'éducation esthétique), *des notes de voyage* (Aspects de la vie et de la culture américaine), *des études et monographies sur les fresques monumentales d'art médiéval du Nord de la Moldavie, sur les sculpteurs Constantin Brancusi, Ion Jalea, Gheorghe Anghel, sur les peintres Ștefan Luchian, Nicolae Tonitza, Francisc Șirato, Ion Țuculescu, etc. ainsi que des essais sur O'Neill, Synge, Twain, Jack London (dont il a traduit plusieurs ouvrages)*.

Abonnez-vous à la

REVUE ROUMAINE

POUR TOUTE COMMANDE, S'ADRESSER À

CARTIMEX

Bucarest — Roumanie

B.P.134—135.. Télex: 226

OU AUX CORRESPONDANTS SUIVANTS:

RÉPUBLIQUE POPULAIRE D'ALBANIE: *Ndermorja Shteterrore e Tregetimit te Librit*, Entreprise de l'Etat de Commerce du Livre, Rruga Konferenca e Pezes, Tirane ● **RÉPUBLIQUE DÉMOCRATIQUE ALLEMANDE:** *Deutscher Buch*, Leninstrasse 16, Leipzig 701 ● **RÉPUBLIQUE FÉDÉRALE D'ALLEMAGNE:** *Kubon & Sagner*, B.P. 608, München 34; *Presse-Vertriebs-Gesellschaft* g. m. b.H. Börsenstrasse 13—15, Frankfurt/Main; *W. E. Saarbach*, B.P. 1510, 5 Köln I; *Kunst & Wissen*, B. P. 46, 7 Stuttgart I ● **AUSTRALIE:** *Current Book Distributors*, 168—174 Day Street, Sydney; *A. Keesing*, B.P. 4886, G.P.O. Sydney; *Universal Publications* 45 & 47 Walker Street, North Sydney ● **AUTRICHE:** *Globus Buchvertrieb*, Salzgries 16, Wien I ● **BELGIQUE:** *Du Monde Entier*, 5, Place St. Jean, Bruxelles I; *Agence & messageries de la Presse*, 14—22 Rue du Percil, Bruxelles I ● **RÉPUBLIQUE POPULAIRE DE BULGARIE:** *Hemus*, Littérature Etrangère, 11 pl. Slaveikov, Sofia ● **CANADA:** *Progress Books*, 44 Stafford St., Toronto; *International Subscription Agency* « Periodica», 5090 Papineau, Montreal 34; *Co-operative Bookshop Ltd.* 882 Main Street, Winnipeg; *People's Co-operative Bookstore*, 341, West Pender Str., Vancouver 3 D.C. ● **RÉPUBLIQUE POPULAIRE DE CHINE:** *Waiwen Shudian*, B.P. 88, Pékin ● **COLOMBIA** *Livreria Buchholz Galeria*, Av. Jimenez de Quesada 8—10, Bogotta ● **RÉPUBLIQUE POPULAIRE DÉMOCRATIQUE CORÉENNE:** *Chulpanmul*, Korea Publications Export & Import Corporation, Pyong Yang ● **CUBA:** *Cubartimpex*, Simon Bolivar 1, Palacio Aldamo, La Havana ● **DANEMARK** *Ejnar Munksgaard*, Noregada 6, Copenhague K; *Munksgaard/* Prags Bld. 47, Copenhague ● **ESPAGNE:** *Livreria Herder*, Calle de Balmes 26, Barcelone 7; *Livreria Mundi Prensa*, Castello 37, Madrid ● **ÉTATS-UNIS D'AMÉRIQUE:** *Fam Book Service*, 69, Fifth Avenue, N.Y. 10003, New York; *Arthur Vanous*, B.P. 211, 460 East 70 st. Street, New York 21, N.Y.; *Walter J. Johnson Inc*, 111, Fifth Avenue, New York, N. Y. 10003; *Read More Publications Inc.*, 50 Broad Street, New York 4, N.Y.; *Albert Phiebig*, B. P. 352 White Plains, N.Y. 10602, New York; *Dolphin Service* B.P. 8927, Washington D.C. 20003; *McGregor Magazine Agency*, Mount Morris, Illinois; *Continental Publications*, 111, South Mermanec Ave. St. Louis Missouri 63105 ● **FINLANDE:** *Rautatirkirjakauppa*, Kampinkatu 2, Helsinky; *Akateeminen Kirjakauppa*, Kokuskatu 2, Helsinky ● **FRANCE** *Nouvelles messageries de la Presse Parisienne*, 111, Rue Réaumur, Paris 2e, *Européiodiques* S.A., 72, Bld. Senard Saint Cloud; *Département Etranger Hachette*, 79 Bld. St. Germain, Paris 7e, *Agence Littéraire et Artistique Parisienne*, 7, Rue Debelleyne Paris 3e, *France Publications*, 108, Rue Réaumur, Paris 2e ● **RÉPUBLIQUE POPULAIRE HONGROISE:** *Kultura*, B.P. 149, Budapest 62 ● **GRANDE BRETAGNE:** *R. I. Maxwell & Co. Ltd.* 4—5 Fitzroy Square, London W.C. 2; *Lewis & Co. Ltd.*, 68 Grafton Way, London W. 1; *Central Books Ltd.*, 37, Inn Road, London W.C. 1; *Continental Publications Ltd.*, 101, South Wark Str., London S.E. 1; *Collet's Holdings Ltd.*, Dennington Estate, Wellingborough, Northants; *Blackwell's Booksellers*, 48 & 51 Broad Street, Oxford ● **GRÈCE:** *Atom*, Karagheorghi Servivas 7, Athènes; *Kauffman Bookshop*, 28 Stadion Street, Athènes ● **HONG KONG:** *Essex & Co.*, Alexandria House 749—750 ● **ISRAËL:** *Haiflepac Ltd.*, 11 Arlosorof Street, Haifa; *Lepac Lts.*, 15, Rambam Street, Tel-Aviv ● **ITALIE:** *So. Co. Lib. Ri. Export-Import*, Piazza Margana 33, Roma; *Stampamerica Subscription Agency*, Via M. Machhi 71, Milano *Messagerie Italienne Sp. A.*, via Giulio Carcano 32, Milano ● **JAPON:** *Nauka Ltd. Import Dept.* 30—19, Minami-Ikebukuro, 2-chome Toshima Ku, Tokio; *Overseas Publications Ltd.*, B.P. 1582 Central, Tokio; *Far Eastern Booksellers*, Kanada, B.P. 72, Tokio; *Maruzen Co. Ltd.*, 6 Tori Nichome Nihonbaschi, Tokio ● **MEXIQUE:** *Editorial Grijalbo S.A.*, Apartado 28568, Mexique 17 D.F. ● **RÉPUBLIQUE POPULAIRE MONGOLE:** *Mongolian State Book Trade*, Ulan Bator ● **NORVÈGE:** *Norsk Bokimport*, D.P. 3267, Oslo ● **PAYS-BAS:** *Swetz & Zeitlinger*, Keizersgracht 487, Amsterdam C.; *Meulenhoff & Co.*, Beulingstraat 2, Amsterdam C; *Pegasus*, Leisestraat 25, Amsterdam C; *N. V. Martinus Nijhoff*, B.P. 269, Hague ● **RÉPUBLIQUE POPULAIRE POLONAISE:** *Ruch*, Ul. Wronia 23 Varsovie ● **PORTUGAL:** *Livreria Buchholz*, Avda Liberdade/R. Duque de Palmela, Lisabone; *Soporeza*, Rua D. Estefania 32—3E, Lisabone ● **SUÈDE:** *D. C. Fritze*, Fredgatan 2, Stockholm 16; *Gumperts A. B.*, *B. P.* 346, Göteborg 1 ● **SUISSE:** *Herbert Lang & Cie A. G.* Münzgraben Ecke, Amthaugasse — Berne; *Pinkus & Co.*, Froschaugasse 7, Zürich ● **RÉPUBLIQUE SOCIALISTE TCHÉCOSLOVAQUE:** *Artia*, Ve Smeckach 30, Prague 1 ● **UNION SOVIÉTIQUE::** *Mejdunarodnaïa Kniga*, *Moskva* G-200 **RÉPUBLIQUE DÉMOCRATIQUE DU VIET-NAM:** *So Xua Nhap Khau Sach Bao*, Importes & Exporters of Books & Periodicals, 32, Hai Ba Trung, Hanoi ● **RÉPUBLIQUE SOCIALISTE FÉDÉRATIVE DE YOUGOSLAVIE:** *Iugoslovenska Knijga*, Terazije 27, Beograd; *Forum Novi Sad*, 1 V Misica, Novi Sad; *Libertatea Pantevo*, Z. Zrenjanina 7, Pancevo, *Nolit*, Terazije 27, Beograd; *Prosveta*, Terazije 16, Beograd

43.434